



राजस्थान साहित्य अकादमी, उदयपुर के आर्थिक सहयोग से प्रकाशित

विजय वर्मा

मनोकाश के



संग

9640
18/5/87



244
87



विजय



अभिव्यंजना, नयी दिल्ली

प्रकाशक अभिव्यजना
 109/48 पंजाबी बाग
 नयी दिल्ली-110026
 मूल्य रु० 60/-
 प्रथम सत्करण 1985
 कला हरिप्रकाश त्यागी
 मुद्रक अजय प्रिंटर्स
 नवीन शाहदरा
 दिल्ली 110032

SAROKARON KE RANG (Essays on life art and culture by Vijay Verma)
 First Edition 1985
 Price Rs 60/-

आमुख

इस सग्रह की रचनाएँ जीवन और कला के साथ मेरे सरोकारों की प्रति-बिम्बित करती हैं। इनमें से अधिकांश या तो रेडियो से प्रसारित हुई थी या फिर संगीत और नाटक विषयक मेरे स्तम्भों के अन्तर्गत प्रकाशित हुई थी। इस कारण इनमें से कुछ का “डेटेड” लगना सम्भव है। विभिन्न स्वतन्त्र रचनाएँ होने के कारण यहीं कहीं किञ्चित् दोहराव भी है।

मेरा मानना है कि कला मनुष्य के मनुष्यत्व से उपजती है और उस मनुष्यत्व को सहारा देती है। कला सृष्टि और सुगन्ध से युक्त निष्पातता या साधन है। जेबकट की हाथ की सफाई में भी साधन है, वस सुगन्ध नहीं है। हाँ, कला की सुगन्ध से तात्पर्य मनभावनी या ठकुर सुहाती मात्र से नहीं है। मण्डो की कहानियाँ भी कला कृतियाँ हैं। कला की उपयोगिता ठेठ नहीं, परोक्ष है।

पेशा कोई भी क्यों न हो, कला का ही क्यों न हो, मनुष्य को दायरे में बाँधता है हालांकि दायरे का अनुशासन और दायरे में की गई एकांत साधना ही दूर तक ले जाते हैं और समाज के चलने के लिए जरूरी उद्यम को जुटाते हैं। लेकिन यह उद्यम नितांत मशीनी, उसको करने वाला नितांत मानव निरपेक्ष और यह एकांत साधना नीरस न हो जाय इसके लिए जिदगी के अन्यान्य पहलुओं और कला के रंग के साथ सरोकार जरूरी है।

ये छोटी-छोटी रचनाएँ मेरी ऐसी ही निजी वासिशा का नतीजा हैं। मुझे उम्मीद है ये समाज की चेतना और कला सम्बन्धी उसके सोच को प्रसर करने में कुछ सहायक होगी।

अनुक्रमणिका

खण्ड एक—जीवन, समाज और धर्म

1	हँसते हँसते जीना	
2	जिन्दगी सिखाती है	9—36
3	हिंदू समाज, स्वामी दयानंद और आज की चुनौती	9
4	स्वामी रामकृष्ण परमहंस और हिंदू धर्म	12
5	रश्मि के घागा में बसा सामाजिक दायित्व	16
6	स्त्री और पुरुष सनातन धुरी बदलते चक्के	21
7	सम्पत्ता का शोर शोर की सभ्यता	27

खण्ड दो—यात्रा और स्मरण

1	अपने स्मरण, अपनी बात	30
2	दखी तेरी बम्बई	33
3	कुंदन कण्ठी सहाल एक पुष्प स्मरण	37—63
4	देवा का दुग दुग्धलगड	37
5	जैसलमेर कुछ यादें, कुछ बात	39
6	थावो जैसलमेर	47

खण्ड तीन—साहित्य, संगीत और कला

1	सवाल प्रतिबद्धता का	51
2	'यथाय की गदगी' के दा दस्तावेज	56
3	प्रह्लाप कला में	59
4	कला और अश्लीलता	64—119
5	ध्वनि का संगीत शास्त्र	64
6	सजन में नवीन सो-दयबोध संगीत में	67
7	मर समय के कुछ शास्त्रीय संगीत	71
8	मिली-जुली रोशनी संगीत में	74
9	सांस्कृतिक समय के साथ-साथ वादक कलाकार	78
		81
		84
		89
		92

10	‘मरा नाम जानकी बाई इत्या आद’ उर कथा पुराने प्रामाणिक रूपकी	96
11	राजस्थान की सांस्कृतिक सम्पदा संगीत	104
12	राजस्थान की सांस्कृतिक मराहर मन्दिर	109
13	हाडोती के कलाकर्म	113
14	इतिहास के मुखरित छोट मूर्तियाँ	116
	दृष्टि धार—लोक कला	120—141
1	कला के चरण लोक कला	120
2	राजस्थानी लोक संगीत का समग्र कुछ अनुभव	123
3	राजस्थानी लोक कला का महत्त्व और जीवन ?	127
4	राजस्थानी लोक कला और उनसे जुड़ा समाज	133
5	राजस्थानी लोक-गीतों में जीवन दर्शन	138
6	हाडोती का लोक संगीत	141
	छन्द पाँच—रामच और सिनेमा	145—198
1	कला समीक्षा के मानक	145
2	भाज का नाटक भाज के दशक	147
3	जयपुर रामच की उपलब्धियाँ	148
4	एक रिश्ता भापाई के एक दिन का	153
5	‘माधे मधुरे —मधुरे भाभाई वाला पूरा नाटक	156
6	विजयवा का नाटक, विजयवा-सा	157
7	लोकप्रिय नाटक ? अच्छा नाटक ?	160
8	दुविधा के सीनों पर टंगा नाटक—‘हम लोग’	163
9	कुछ नाटक कुछ नाटक	167
10	एक नाटक अच्छा सा	170
11	मनोरंजन का ‘बॉबी’ युग	175
12	तीन नाटक, कई सवाल	177
13	बुरी फिल्मों का उत्तरदायित्व किस पर ?	184
14	फिल्म संगीत सिद्धान्तिक—1	187
15	फिल्म संगीत सिद्धान्तिक—2	191
16	फिल्म संगीत सिद्धान्तिक—3	195

जीवन, समाज और धर्म

हँसते-हँसते जीना¹

एक साहब फिलासफर होना चाहते थे।

लेकिन उनकी बठिनाई उही के अनुसार, यह थी कि उन्हें हँसी आ जाती थी।

ऐसा फिलासफर या विद्वान् भगवान् हम में से किसी का न बनाये।

किसी ने पूछा स्टालिन और गांधी में आखिर अंतर क्या है?

स्टालिन तानाशाह है, लाखों-करांडा से डण्डे के बल अपनी बात मनवा सकता है। लेकिन गांधीजी कौन कम है? उनकी बात करोड़ों मानते हैं और कितने ऐसे माई के लाल हैं जो उसे टाल जाएँ?

फिर, क्या अंतर है गांधी और स्टालिन में?

यही कि गांधीजी हँस सकते थे, स्वयं की गलतियाँ और कमियाँ पर ठहाका लगाकर मुक्त रूप से हँस सकते थे, स्टालिन से ऐसी आशा नहीं की जा सकती थी।

जा हँस सकता है, वह मिन बनान योग्य है, उसका विश्वास किया जा सकता है। जो हँस नहीं सकता, वह दुखी तो है ही, खतरनाक भी है क्योंकि शायद वह दूसरों को भी दुखी देखना चाहता है।

हँसना एक नियामत है और जो इस नियामत से वंचित है वह दया का पात्र है। समाज में बहुत-सा खून-खराबा और भगडा टण्टा इसीलिए होता है क्योंकि हममें अक्सर हास्यप्रियता और हास्य की क्षमता की कमी होती है और जहाँ खुसकर हँसने की जरूरत होती है, हम भबुटि तानकर और डण्डा लेकर पिल पट्टे हैं, छोटी-छोटी बातों को प्रतिष्ठा और सम्मान का प्रश्न बना लेते हैं।

यह मूल्यता नहीं तो और क्या है कि बच्चा के भगडों में बड़े बच्चे बन जाते हैं जबकि बच्चे थोड़ी देर बाद ही फिर हँसी-खेल में लगकर भगडा भूल जाते हैं। उधर उनके अग्रज और समभदार समझे जाने वाले बड़े लोग हैं जो सालों छोटी-छोटी बातों को पालतें-भोसते हैं, चेहरा को मोबड़ा की तरह लटकाये रहते हैं और मामूली मामला के अण्डों का जनन से लेकर भगडे-टटों के चूजे पैदा करते हैं।

एक बार एक व्यक्ति जल्दी मरिमी से टकरा गया। जल्दी ही इगतिए ज्यादा बात का समय नहीं था। वह वाला—महाशय, यदि इनम मरी गलती थी तो कृपया क्षमा करें और यदि आप गलती पर ये ता चिन्ता न करें, खोद भाग बंद गया।

कितना अनुकरणीय उदाहरण है? लेकिन नेद है कि हमम से बहुत कम इसको अपनाते हैं।

यही नहीं। जो हंस सबता है वह पराजय म भी हास्य की मर्दि कर सेता है और इस तरह पराजय भी जीत मे बदल जाती है। इसने विपरीत हर चीज मे वारीवी से मानापमान की बात विचारने वाला व्यक्ति हर समय उद्दिग्न और बिडबिडा रहता है और जीतने की तो क्या, किसी भी बात की खुशी उसका नहीं होती।

एक किस्सा है। शामत का मारा एक व्यापारी शहर के चुनावा म गया हो गया। चुनाव का परिणाम निकला ता पता चला कि उस कुल तीन बाट मिले थे। अगले दिन जब बाजार खुला तो व्यापारी की दुकान पर एक बड़ा-सा नाटिम टंगा था। भाइया, क्या आप कृपा करके मुझे उन तीन बक्कूपा के नाम बतायेंगे, जिन्होंने मुझे बाट दिये?

किस्सागो कहता है कि शहर हमें ता घन भी रहा था लेकिन घन वह उस हारे हुए व्यापारी पर नहीं उसके साथ हंस रहा था। लायड जाज भापण दे रहे थे। एक विरोधी बोला—महाशय, भूल गय क्या आपके पूवज का गाडी चलाया करते थे। बिल्कुल नहीं भूला, महाशय लायड जाज हंसते हुए बोले, क्योंकि गाडी ता अब भी मेरे घर पर खड़ी है, गया गायब था सो आज यहाँ मिल गया।

और वह किस्सा तो आपने सुना ही होगा कि दो प्रसिद्ध व्यक्ति और प्रतिद्वंद्वी बीच से भरी सड़क के किनारे की सबड़ी पगडण्डी पर आमने-सामने से घा रहे थे। एक पाम आकर गुराया मैं दुजनों के लिए कभी माग नहीं छोड़ता। लेकिन मैं छोड़ देता हूँ, दूसरे ने कहा और माग दे दिया।

बहिये कौन जीता? हंस सकने वाला सदा जीतता है चाहे वह लडाई जिन्दगी की कठिनाइया के खिलाफ हो चाहे प्रतिद्वंद्वियों के। एक दिन बक्ते भक्ते मुकरात की मुकरात की पत्नी बड़ी भगडालू थी। एक दिन बक्ते एक बाट्टी पानी लाकर बीबी जब थक गई तो निर्विकार बैठे सुनते पति के ऊपर एक बाट्टी पानी बरसा। उलट दिया। मुकरात बोले—ठीक है भई, पहले वादल गरजे फिर पानी बरसा। सत सुकाराम एक बार घूमकर लौटे तो हाथ मे सिफ एक गना था। क्रोध मे उनकी बीबी ने गना लडाक से उनकी पीठ पर दे मारा। गना दो टुकड़े हो

पया तो तुकाराम वाल—ठीक किया भागवान बँस भी तेरे मर जान के लिए मुझे इमक दो टुकड़े करने पड़त।

आचार्य क्षितिमोहन सन एक बार देर रात गये घर लौटे तो पत्नी का काध म भरा पाया। जब पत्नी न जाना लाकर रखा तो आचार्य न थाली उनके सिर पर रख दी। पत्नी भनाई—यह क्या करत हो? कुछ नहीं, जाना ठण्डा है और तुम्हारा भावा गरम खाना गरम कर रहा था—आचार्य ने उत्तर दिया।

एक सज्जन किसी मसले पर पण्डित नेहरू से उलझ रहे थे अपनी बात मनवान के लिए। अत म खीजकर बोले पण्डित जी आप भूल रहे हैं कि हर मसले के दो पहलू होते हैं। तो आप शायद इसी लिए गलत पहलू पर अड़े हुए हैं नहरजी न कहा और बात हँसी म समाप्त हो गई। मालवीय जी को एक नवाय से दान म जूता मिला वे उस काशी म नीलाम करने का उद्यत हा गये तब नवाय साहब ने कई हज़ार देकर अपना जूता वापस ल लिया।

यह है जीवन को हसी-वृत्ती से जीने का ढंग कठिन परिस्थितिया, काध म भर और दुजन लोगा से भी हंसते मुस्कराते निपटन की कला।

विचार करके देख तो लगगा कि अधिकतर पुरुष जिनसे ससार का कल्याण हुआ है शुद्ध निर्विकार भाव से हँस सक्ने की क्षमता रखते थे। गांधीजी का खिफ ऊपर आया है। लिक्न की हास्यप्रियता भी मरगूर है। एक बार वे अपने जूता पर पालिश कर रह थे। किसी न आश्चर्य प्रकट किया मिस्टर राष्ट्रपति क्या आप अपने जूते साफ करते हैं? जी हाँ, मुस्कराकर लिक्न बोले और आप किनके जूते साफ करते हैं?

प्रेमचंद जिंदगी-भर बीमार रहते हुए गरीबी और अभाव से जूझते रहे लेकिन कँसी उ मुक्त और निश्छल हँसी हँसता था वह कलम का सिपाही।

जनादन राम नागर लिखते हैं कि किस प्रकार दिल्ली म एक कवि सम्मेलन से देर रात गये लौटते समय प्रेमचंद कविया की भगिमाओं और मुद्राओं का याद कर-करके सड़क पर हँसी के मार दुहराए जा रह थे। एक-एक तुक्का के नाज़-नखर ल लेकर यह दुखी, दुखी प्रेमचंद हँस रहा था। हँस रहा था, जैसे सारा जीवन एक मस्त हास्य हा आनंद की एक तरंग हँस तो हम भी रहे थे, पर हमारे मन मानो सीकचो मे बंद मूह कनका रहे हा—और इस साहित्य के होरी को तो देखो जस प्रतिपल एक नई हँसी हो।

गांधीजी ने अहिंसा का मार्ग अपनाया। लेनिन ने लोहे और रक्त का। परंतु लेनिन के दिल म भी गरीब और सन्नस्त लोगो के लिए उलट सहायुभूति थी और उहाने कराडा लोगा का सामानवाद से मुक्ति दिलाई। और इन्ही लेनिन के बारे म गोर्की लिखता है कि मैंने लेनिन जैसी सकारात्मक हँसी किसी और की नहीं देखी अजीब बात थी कि इतना कठोर यथायवादी और शोषण से इतनी

उत्कट घृणा करने वाला व्यक्ति वच्चो की तरह इतना हँसता था कि गला छेदने लगता था, छाँसो में छाँसू आ जाते थे और इसके बाद गोर्खी सिमटते हैं, और बहुत ठीक लिखते हैं कि इस प्रकार हँस सक्ने के लिए एक बहुत स्वस्थ और शक्तिशाली मानस की जरूरत होती है।

इसके विपरीत हिटलर था जो अन्दर-ही-अन्दर मुलमता रहा और जिसन ससार में भी आग लगा दी। नेपोलियन भी घुने स्वभाव का और अतमखी प्रवृत्ति का था और उसन भी अपनी महत्वाकांक्षा की पूर्ति के लिए यूरोप के लोगो की जान सौसत में कर दी। यह तो कोई कह ही नहीं सकता कि हिटलर और नेपोलियन अदभुत शक्तियाँ के स्वामी नहीं थे, एक विशेष अथ में वे निश्चय ही महान् थे। लेकिन उन्होंने अपनी सामर्थ्य का उपयोग मनुष्य की भलाई के लिए नहीं किया और शायद इसका कारण यह भी था कि वे खिदादिल कम थे।

इसीलिए जि दगी जि दादिलो का नाम है। हँसिये और धूम हँसिये। शत सिफतीन हैं—हँसी मुन्नीटा न हो दुश्मनो के मुह पर पड़ा झूठा नवाब न हो, हँसी ऐसी न हो कि दूसरा सुनकर रोये, साथ न हँस सके, हँसी जि दगी से पलायन, असलियत से दूर भागन का नाम न हो।

जि दगी सप्राम तो है ही लेकिन उसे हम घमयुद्ध बनायें, गाली गलौच वाला सस्ता पसाद नहीं। और इस घमयुद्ध का हम हँसते हँसते सब, मुह लटका कर नहीं, मनहूँगियत से नहीं।

जिन्दगी सिखाती है

जीवन में अक्सर ऐसी घटनाएँ घटती हैं जो हमें मे छोटी होत हुए भी बहुत कुछ सिखा देने की क्षमता रखती हैं। यहाँ मैं अपने साथ घटी ऐसी ही कतिपय घटनाओं का जिक्र करूँगा जिन्होंने मुझे सोचने पर मजबूर किया और जिनके माध्यम से मैंने कुछ सीखा। इस लेख का आशय यह नहीं है कि मनुष्य गलती करने की प्रक्रिया से एनदम मुक्त हो सकता है—शायद ऐसा होना इस ससार में रहते हुए असम्भव है—और यह तो कदापि नहीं कि मैं इस प्रक्रिया से बाहर चला गया हूँ या उन दोषों से पूर्णतः मुक्त हो गया हूँ जिनकी ओर इन घटनाओं में उँगुली उठाई। मरा तात्पर्य तो केवल यह है कि यदि हम यदा-कदा इन बातों पर तटस्थ रूप से विचार कर लिया करें तो हो सकता है कि हम अपने व्यक्तित्व सम्बंधी कई समस्याओं का उत्तर पा जायें और एक ही गलती

बौ वार न करे।

घटना अजमेर की है। हाल ही में एक अच्छी नौकरी दूसरी बहुत नाकरी के लिये छाड़ी थी। मन में घमण्ड था। पिताजी ने मर पीटे एक घंटे की खोल बनवाने के लिये दुकान पर द रखी थी। तब हुआ कि गज्जर में लौटते समय वह घंटे की मैं लेता आऊंगा। दुकान पर पहुँचा तो दुकानदार ने घंटे की दन में इबार बिया—हम आपका नहीं पहचानते। मुझे बुरा लगा। समीप की एक रेडियो की दुकान पर ले गया। परंतु मरी जानपहचान वाले दुकानदार वहाँ में चले गये थे। दुकानदार में कुछ और आगे चलन का कहा जहाँ मरी जान पहचान के एक असवार विक्रेता की दुकान थी। परंतु उस मन आन्धी न जाने स इबार कर दिया दुष्टता से बोला अब क्या हम आपका साथ साथ सागर शहर का चकर लगायेंगे। मुझे बहुत जोर से श्रवण ही आया और जो मैंने उत्तर कहा उसका आशय था कि मैं एक बड़ा आदमी तो श्रवण ही आया और जो मैंने उत्तर उत्तर मिला। यही कि बड़े आदमी हो तो अपने घर में, मुझपर क्या रीज दिया हो। लौट आया अपमान की भाव में जलता भुनता। बाद में साक्षात् अपनी गलती नजर आई। मैं क्या गया घंटे की लेने बिना परिचय पत्र लिखवाय ? अक्सर ऐसा हाता है। सामान जिन्हें भगवाना हाना है वह साचत हैं कि नाम लेना ही काफी हांगा और सान बाल का पुर्ण लिखवाने में कि प्रभु प्रभुव की प्रभुव चीज दे दें शम लगती है। परंतु ऐसा क्या हो ? हर हानत में ऐसा पत्र लिखवा लेना अच्छा होता है फिर चाहे उसकी जरूरत पड़े या न पड़े। और रही बड़ा आदमी हान वाली बात तो कौन बड़ा है या नहीं इस प्रश्न को यदि छाँटे तो भी स्वयं बहकर और जताकर बड़प्पन मनवाना एक निहायत भोड़ी बात है। तुनमिजाजी में साम नहीं। दूसरे हमारे बाग में क्या साचत हैं और वहीं उनकी चेष्टा में स ध्येय और प्रनादर ता नहीं भलवता हमारे प्रति निरार इसी उधेड़-बुल में लगे रहने में भी काम चलन वाला नहीं है। जोमपुर का जिन है। यार्ड में पहले का। रात का घूमकर लौट रहा था सड़क मुनगान थी। मरी सँडल जैसा प्रनर जूतों में साथ हाता है एक विचित्र चीज चुकी आयाज करने की हर कदम पर। मर भाग भाग एक सड़का जा रहा था। मैं ध्यान निया ता लगा कि अपने मुँह से रह रहकर चूँ, चूँ चूँ करता चल रहा है। आपका हँसी आ रही है न ? मुझे भी अपनी चाहिए थी। भाड़ नहीं। भाग बहकर उगक पाम पड़ा। अपनी जान बड़े डरावन आन्धी में वाला मार खानी है क्या ? वह टुट्ट वड़ा भाला वनत हुए बोला, क्या ? मैं कहा भला चाहत हाता यह हररत कि मत करना। लड़ने में मुझे सिर से पाँव तक दसा और उठ गया। मैं गुन गा कि हाँट दिया। लड़ना ही काम आगे जाकर गये मुझ और एक मरान में घुगन में

पहन कई बार चू, चू चू चू बोला और गायन हा गया।

म मातर में जबलपुर गया था और समरिया की बस में सामान रण चुका था। चलन में दा-तीन मिनट की दर जानकर सधुसवा स निवृत्त हान उतर गया। बस-स्टेशन के सहास में गया। हस्वभामूल यहाँ गदगी थी और था भेंघेरा। कुछ बस की जन्दी, कुछ पेट पहन, कुछ भेंघे में पाव गद न हा जावें, यह स्थान—बाफो पीठे गद-न-ही निवृत्त होन लगा। उमी समय एक दूसर मज्जन प्राय इसी काम में, और भुभगे कड़ा लग दमिष, यह डग गलत है। क्या प्राय 'हो जानत कि दूसर लग यहाँ बैठार निवृत्त हाने हैं और प्राय उनक बैठन का स्थान गदा बिप दे रह हैं ? मुझे भुभनाहट आ गई। बाला, प्रापने ठेरा ले रखा है क्या लागो बा ठीक और बठीक बतान का ? जैसा स्वाभाविक था, इस पर वह सज्जन भी लाय ला गये और वहस शुद्ध हा गद। मैं बसवरी के साथ उह अपने काम का औचित्य समझा लगा। मगर नतीजा क्या निपटना था सिवा बटुता के लेन दन के। तभी ध्यान आया घर ! बस ! भावर जैन-तस छूटनी हुई बस का पकटा। मन बढवा हो आया मूड प्राप हा गया।

इस प्रसंग से दा गानें मैन सीछो। एक ता यह कि बेवार के 'रहम-मुवाहित' में नुकसान ही नुनसान है, फायदा कुछ नहा। शब्दा और तर्कों का यहाँ-यहाँ लापरवाही से फेंकत रहना, और यह भी बटुता के पातक जहर में उह युभावर बुद्धिमत्ता नहीं है। दूसर यह कि अपनी गलती को स्वीकार कर लेना ही श्रेयस्वर होता है। यदि उन सज्जन न मुझे टोका ता क्या बुराई की ? यदि मैं नम्रता से सिफ इतना कह दता क्षमा कीजिये, गलती हुई तो क्या अच्छा नहीं रहता ! लड़ने का मौका हा ता खूब लटे आदमा। मैं भी लडा हूँ। लडन लायक ममन पर जमकर लडन से व्यक्तित्व में पूणता और दृढता आती है। लेकिन मामूली बातों पर महाभारत रचना मूवता है।

इसी तरह स छिन् पुत्र बाता का लेकर और भावना में बहकर हम भक्सर जल्दबाजी में ऐम सावन क डग बना नेते हैं जो अधिकतर गलत होते हैं आघार हीन और पक्षपातपूर्ण 'जैनरसाईजेशन' हाते हैं। अजमेर में हमारे पड़ोस में कुछ पजाबी परिवार रहते थे। हमारी बूढ़ा मकान मालकिन की मृत्यु हुई। हम सब उही के मकाना में रहत थे और भवर्गीया कुछ तेज-तर्रार भी थी। परंतु जब उस दिन दोपहर में इन परिवारों में रेडियो का वदस्तूर जोर जोर से बजते सुना ता मन का बुरा लगा—कैसे भावना हान हैं यह नय ! इसी तरह की कुछ और बातें जुड गई और मैंने पजाबिया के बारे में एक धारणा बनायी। बात फूटी जाकर श्रीनगर में एक दिन। हम छ साथी एक कमर में ठहर थे। आता-आता में मेरे मुह से निकला—यह अमम्य पजाबी ! मेरे एक मित्र जा स्पष्टवक्ता हैं, चुप न रह सके और, जम तमाचा जडा हो ऐसे बोले, कपो नहीं सभ्यता का ठेका ता प्रापने

ले रखा है न ! बात बड़वी थी, बहुत बड़वी और, अप्रत्याशित भी। परंतु मुझे बुरा नहीं लगा। एकदम जैसे भ्राति का परदा हट गया और अपनी गलती स्पष्ट दीखने लगी। उस दिन से आज तक पंजाब की सांस्कृतिक उपलब्धियों के ढेरो उदाहरण मेरी दृष्टि में खुलते रहे हैं, वहाँ की जीवन जिंदगी के कई पहलू मनवो आए हैं। कारण क्या है ? यही न कि एकागी और अपूर्ण अनुभव को लेकर चल पड़ा था। पूर्वाग्रहों के चरम चढ़ाये हुए था। बड़ी भलाई की मेरे दोस्त ने मेरे साथ। कुछ ऐसी ही 'प्रेजुडिस' मिलिट्री के लोगों को लेकर मुझे हाँ गई थी। मैं स्वभाव में स्वच्छंद हूँ। कोई काम सिर्फ इसलिए करना कि वैसा आडर है, मेरे स्वभाव के विपरीत पड़ता था। मिलिट्री में मैंने देखा कि आडर चलता है और आडर भया है बहरा है। 'डिसिप्लिन' की दबी की पूजा होती है और अनुपम अफसरो से परिचय हुआ जो कुछ कुछ "कूट" लगे बात-बयात चिल्ला पुकार मचाने वाला। और मैं भट से मत बनाया कि मिलिट्री वाले कठोर, बनावटी असंतुलित होते हैं, सवेदना से अपरिचित, भावना से बगाने। बाद में मित्रों से बातचीत हुई और आगे देखा, परखा साचा। अपन विचारों का एकागीपन समझ में आया, अनुशासन का औचित्य नजर आया बठोरता के अन्तराल में बसने वाली बेमेलता का आभास मिला, समझा कि सिपाही भी स्नेही भाई, प्रेमी पति और वफादार दोस्त होता है।

अजमेर में ही एक छोटी सी, पुरानी मितायी की दुकान थी। एक बूढ़ा वहाँ बैठने थे। मुझे एक समय 'रीडस डाइजेस्ट' के पुराने अंक इकट्ठे करने का जुनून था। उस दुकान पर जाकर कोई बीसेक पुरानी प्रतियाँ छाटी। दामों की बात चली। बूढ़ा न शायद पाँच आना प्रति डाइजेस्ट लगाया, मैं चार आने देना चाहता था। मुझे खिद हो गई। बीसों का वण्डल पटककर आने लगा। बूढ़ा हमारा हो गया हमारा लेकिन क्राधित। अनाप शनाप वाला, मैं जानता हूँ आपका कोई काम काम नहीं इसलिये बेकार वक्त काटने की गरज से यहाँ आते हैं। आक्षेप का एक अंश गलत था, मैं सबको की पुस्तकें खरीदता आया था। दूसरा सही-उस समय तक मरी नौकरी नहीं लगी थी। मुझे मर्यादित पीड़ा हुई। लेकिन बाद में मुझे लगा कि मैं उस बेचारे को तो दुख पहुँचाया था सोदे की आशा दिलाकर निराश किया था, उसकी तुलना में तो उसने कुछ भी नहीं किया। क्या लाम है ऐसी कृपणता या संद्वान्तिकता का जिसकी खातिर हम चंद पैसे के लिए भगडा करते हैं स्वयं अपना दिमाग अशांत करते हैं और सामन वाला को, जो शायद गरीब और जरूरतमंद है, पीड़ा पहुँचाते हैं।

आप सोचते होंगे कि मुझे यह सब लिखने का ध्यान क्यों और कैसे आया ? बताता हूँ। अभी कल शाम को कस्बे में होकर घूमने जा रहा था (यह कल आज

से चौबीस वष पहले का है) टाई थी, बाट-पैन्ट थे। एक छोकरा मिला, दस-बारह का। थाली में मिट्टी भरकर घर से जाते ल जात गये गया, माया, "टाईलगाव लाला बन गये जनाव हीरो," मेरी छोरी नहीं दग रहा था। मापद कुछ विशेष सोचकर भी नहीं गाया था। परन्तु टाई छोरी थी नहीं ग्राम-गाय ? छोरी ध्यान कैसे थाया इसे इस आलाप का ? क्रोध ग्राने का हुआ कि हंसी आ गई। जोधपुर माद आ गया। एक शिखा बाम आ गई।

हिन्दू-समाज, स्वामी दयानन्द और आज की चुनौती¹

मध्य युग के बाद स पिछले एक हजार साल का इतिहास हिन्दू धर्म व समाज के पतन का इतिहास रहा है। यह पतन सभी क्षेत्रों में था न किन इसका मूल धर्म में था। हिन्दुधर्म में हमेशा से पुरोहित व धर्म का ब... महत्त्व रहा है। समुद्र के युग में पुरोहित का महत्त्व और भी बढ़ गया। जनें जनें पुरोहिता ने अपने स्वाध्याय धर्म को धर्मकाण्ड से वाञ्छन कर दिया और हिन्दू धर्म के मूल स्वरूप व मूल ग्रन्थों को पीछे छोड़कर नई पद्धतियां व नये ग्रन्थों की रचना की और चूँकि हिन्दुधर्म में सभी कायकनाप धर्म से अनुशासित थे इसलिए यह मिलावट जीवन के सभी क्षेत्रों में फैल गई। धर्म के रूप से रोग के कीटाणु सारी बस्ती में पहुंच गये।

इसीलिए जब मुसलमान हिन्दुस्तान में आए तो हिन्दू जाति उनके सामने टिक न सकी और उसकी शक्ति रणक्षेत्र में पराजित होकर दल के सुदूरबोना में सिमिट गई। फिर इस पराजित जाति को पुरोहिता ने पलायनवादी और पर-लोकवादी बना दिया और उसको सामाजिक ब्राह्मणों से जकड़ दिया। अनन्त महान योद्धा धर्म-प्रसारक, सत और सेवक हुए, लेकिन कुल मिलाकर हिन्दू समाज की गति नीचे की ही और रही। वासना की मूर्तिबला, शृंगार की कविता, रामलीला और चौरहरण जमी धर्मकथायें, बशीदाकारी से भरी हुई टीकाएँ, स्त्री शिक्षा का निषेध, बाल विवाह बहु विवाह, सती प्रथा और पर्दा तथा स्त्रियों का गिरा हुआ दर्जा, समुद्र यात्रा व विदेशियों से सम्पर्क का निषेध मन्दिरों में व्यक्तिचार व दंबदासियों का प्रादुर्भाव, वामभाग व तर्जनी व दो का उदभव, छूतछात व परलोकवाद के प्रति अंध आस्था य सब इसी व्यापक पतन के परि-

चायक हैं। यहाँ तक कि मध्ययुग के भक्ति आंदोलन का मूल स्वर भी सौम्य, समभौतावादी और पलायनवादी था, न कि श्रांतिकारी, विद्रोही और सुधारवादी। वैसे भी इन सत्ता और प्रचारका के पीछे उनके अनुयायियों ने नई-नई धार्मिक जागीरें बना लीं और जो कूड़ा कंकट साफ करने गये थे उनके नाम पर एक-एक घूरा और बढ़ गया (हजारी प्रसाद द्विवेदी)। कुल मिलाकर इस पूरे काल में हिंदू जाति के कंधों पर पुरोहित वर्ग सिद्धवाद के बूढ़े की तरह सवार रहा और उसकी आँखों पर रुड़ियों और कमकाण्ड की काली पट्टियाँ चढ़ी रही। धर्म कमकाण्ड में सिमिट आया और सामाजिक जीवन रुड़ियों में। हिंदू-समाज आत्मसुरक्षा के लिए एक खोल में बंद होकर शायद विनाश और विघटन से बच गया लेकिन उसके विकास के रास्ते रक गए।

यही कारण है कि जब मुगल का पतनकाल आया और राजपूत, मराठे और जाट शक्तिशाली हुए तो वे इस अवसर का तनिक भी लाभ न उठा सके। मराठा हुपका का उद्भव महाराष्ट्र के पण्डिता से नहीं देखा गया। उनके शासनकाल में कला और सस्कृति के नाम पर कुछ भी न हुआ सका। और जब अंग्रेज आए तो एक-एक करके वे सभी हिंदू शक्तियाँ पराजित होती गईं। इसका कारण भी हमें हिंदू-समाज के धर्म की उसी व्यापक गिरावट में ढूँढ़ना पड़ेगा जिसके चलते सेनापति द्वारा जीती गई लडाइयाँ केवल क्षणिक महत्त्व रख सकती हैं, साम्राज्यों की आधारशिलाएँ नहीं बन सकती।

अंग्रेजी शासन में पहला दौर ईसाइयत का चला। अंग्रेज और स्वयं हिंदू भी यह मानकर चलते थे कि हिंदुस्तान में रखने जैसा कुछ भी नहीं है। रक्ष-समाज इसी अस्वीकार के दौर की चीज थी हालाँकि वह भी बाद में कई मनों वृत्तियों में से गुजरा। उसके बाद स्वयं अंग्रेजों ने हिंदू-धर्म और सस्कृति की छिपी हुई महानताओं का अवेपण शुरू किया और स्वयं हिंदुओं के आत्मगौरव ने उन्हें तलकारा। तब सुधार स्वीकार वाले कई आंदोलन उठे जिन्होंने बुराईयाँ को भगाते हुए भी मूल रूप में हिंदुत्व का स्वीकार करके उसे गौरव और आदर दिया। रामकृष्ण सन्त थे लेकिन उनके शिष्य विवेकानंद ने जागृति के समाज-सुधार का मंत्र फूँका। एनीबीसेंट ने बियोसोफी के जरिये हिंदुत्व को लगभग पूर्ण स्वीकृति दी और हिंदुओं को अपने धर्म पर गव बरन के लिए कहा। स्वामी दयानंद ने इन दोनों से ही आगे बढ़कर पुरोहितवाद के कुरीतियों पर मोघा आक्रमण किया और सम्पूर्ण विद्वत्ति का फलंगते हुए सीधे ब्रह्म श्रद्धा का आधार बनाकर भावसमाज का प्रचण्ड सुधारवादी आन्दोलन चलाया।

स्वामी दयानंद सत नही थे, बोझा थे, "क्रूनेडर" थे। उनका व्यक्तित्व इन्हीं कारणों से आधुनिक इतिहास में अक्षेत्र है। हिंदू धर्म उनसे पहले बराबर समुचित होना आया था, दबता गया था। स्वामी दयानंद न इस दब और

पलायन को ठाकर मारकर घम प्रचारका का ललकारा और उन दिनों की भूली हुई याद ताज़ा की जब हिंदू घम इतना जीवन्त था कि शक, कुपाण और हूण सभी इसमें मिलकर हिंदू बन गये थे और जब उसने हिंदुस्तान की सीमाओं के बाहर आकर राम, मिश्र, हिंदवीन और इण्डागनिया तक अपनी सभ्यता और व्यापार के पंचम नहराये थे। सौम्य और दब्लू (टिमिड) समझे जाने वाले हिंदू से ऐसी आशा किमी को न थी और इसी कारण जीवन भर दूसरे धर्मों के प्रचारकों ने स्वामी दयानंद को बदनाम किया और अंग्रेज इतिहासकारों ने उनका महत्त्व को धरसक कम करके दिखाने की काशिश की।

वक्त था गया है कि स्वामी दयानंद के धार्मिकी व्यक्तित्व और कार्यों का सही मल्याकन किया जावे। स्वामी दयानंद आधुनिक युग के पहले हिंदू थे जिन्होंने हिंदुत्व के ध्वस्त प्राण गौरव को महारा दिया हिंदी भाषा के महत्त्व का पहचाना और बाद में चलने वाले राष्ट्रीय स्वतंत्रता के सपना के लिए पिछाई तैयार की। उनकी जो बातें आज हमें कुछ अजीब लगती हैं उनके निश्चित कारण थे। हिंदू समाज पर पुराहितवाद, उसके ग़ैर ग्रंथ के कमकाष्ठ इस बदर हावी हो गए थे कि बिना सीधी लड़ाई और शास्त्रास्त्रा के, बिना वैदिक शुद्धता का नारा उठाया और बिना एक भिन्न प्रकार का कमकाष्ठ रहे हिंदू समाज का ध्यान एक और पड़ा पुजारियों रासलीलाओं और पुराणों से और दूसरी ओर इस्लाम तथा ईसाई मत के प्रचारकों और अंग्रेजियत की चकाचौंध के उसके अनुसरण से मिलने वाले ईनामा के जालवे से हटा पाना असम्भव था। कुरीतियों के रेगिस्तान में तेज और सीमित बहुरा ही मुधार की पारा दूर तक जा सकती थी।

स्वामी दयानंद की मर्यु के बाद भी आपसमाज ने उनके काय को जारी रखा। स्त्री उद्धार, अछन उद्धार और शिक्षा के क्षेत्र में आपसमाज ने ऐतिहासिक भूमिकाएँ अदा की हैं। उसने दश को के स्वतंत्रता सपना का धनक महान विचारक नेता और यादों दिए हैं और विशेषकर विभाजन के पूर्व के पंजाब में उसका बड़ा महत्त्व था।

लेकिन इस सबके बावजूद एक तटस्थ प्रेक्षक यह कहने को मजबूर है कि सम्पूर्ण हिंदू-समाज के मध्य में राममोहन राय से लेकर गांधीजी तक के इन महापुरुषों और ब्रह्मसमाज से लेकर भाषूसमाज तक के मुधार-आंदोलनों को केवल आशिक मफलता ही मिली है। आज भी हिंदू समाज गिरा हुआ और टुकड़ा में बँटा हुआ है और गिराव विप्लव के माग पर अग्रसर है। सब पूछ तो उसकी न्यति विचित्र है। एक ओर तो वे लाग हैं जो सोचने समझने वाले और साधन संपन्न हैं तथा अच्छी शिक्षा प्राप्त हैं। इन लोगों ने हिंदुत्व के प्रति न तो कोई लगाव है न चिन्ता चन्कि अपने को हिंदू मानने के कहाने में और हिंदू समाज की कठिनाइयों के बारे में सोचने या बोलने में इन्हें शर्म लगती है। दूसरी

भारत जो विशाल जनसमुदाय है वह धार्मिक स्तर पर अब भी पण्डे पुजारिया के चगुल में है और सामाजिक आचरण के क्षेत्र में अब भी पुरानी रूढ़ियाँ संश्लेषित हैं।

स्वतंत्रता के बाद के वर्षों में जो हमारी प्रगति अपेक्षित तेजी से नहीं हुई है और जो आज हम जन-जीवन के विविध व्यापियों में संश्लेषित पाते हैं उनमें मूल में भी हिंदू-समाज के घम के यही बच्चा है क्योंकि अतः यह स्पष्ट है कि हिंदू-समाज के मोक्ष के माँ की वनगा जैसे उसने हिंदू-समाज।

यहाँ हम एक और भी आधारभूत प्रश्न उठा सकते हैं क्या कारण है कि वैचारिक स्तर पर अपनी तमाम उपलब्धियों के बावजूद हिंदू जाति आज गिरी हुई टूटी हुई है? कारण यही है कि पिछले लगभग एक हजार वर्षों के पतनकाल में दौरान हमारे मित्रता और हमारे आचरण के बीच एक खाँसी गूँसी गई है। वार्ते तो हम करते रहें मानव्ये आत्ममान की सविन्य हमारे घम रहें समाज के। यही वजह है कि जो पश्चिमी जातियाँ संस्कृति और दक्षता में हमारे बड़ी पीछे थीं वे अपने अपने अपने स्वयं सामाजिक आचरण के व्यवहार के कारण हम पर हावी हो गईं। हमारी व्यावहारिक पुराणों हमारे माँ के आदर्शों पर भारी पड़ी। सिद्धान्त रूप से हमने नारी का पूजनीय माना, व्यवहार में हमने उसको दासी और भोग्या बना दिया। मित्रता में हमने हमें मनुज का ईश्वर का रूप माना, व्यवहार में हमने शत्रु का अपने से अलग कर दिया और यह मुसलमान और ईसाई धर्म पर मजबूर कर दिया। और जो लोग आज भी हिंदुत्व के मूल मित्रता और उसकी विचारों का विभाग पीछे रहें हैं वे आज भी वही अफीम खाते रहें हैं जिसे चाट-चाटकर हमारी यह हानत हुई है। अतः मनुष्य, उसका व्यवहार उसका व्यवहार महत्वपूर्ण बात है न कि विचारों और मित्रता। और आज हमसे अलग कोई पूछे कि हमें यह क्या घम और कौसी नैतिकता है जिसने चलते समाज में चारपाइयों, भिलायट घूमसारी और पुराचरण पनप रहे हैं, अनुशासनहीनता और अमर्यादित आचरण बढ़ रहे हैं तो हम क्या जवाब देने वाले हैं? कोई भी घम उतना ही अच्छा होता है जितना उमर अनुयायी।

अतः इस सन्दर्भ में देखें तो और सुधार आन्दोलनों की तरह समाजसमाज की सफलता भी महत्वपूर्ण होते हुए भी सम्पूर्ण हिंदू समाज के सन्दर्भ में आशिक ही मानी जाएगी। अधिकतर उसने पञ्जाब और पश्चिमी भारत के मध्य क्षेत्र को ही प्रभावित किया और इसका कारण, जैसा कि ० एम० पतिवकर ने कहा है, यह था कि उसका आधार बहुत सीमित रहा और वह वही पनप पाया जहाँ पारंपरिक हिंदू घम कमजोर पड़ गया था। केवल वेदों को लेकर और उपनिषद् रामायण इत्यादि को नकार कर, बहुत हद तक जाना सम्भव नहीं था। शिक्षा के क्षेत्र में भी मुख्य प्रणाली आगे नहीं बढ़ी है और आयसमाज के स्कूल बालेज

अपना विशिष्ट व्यक्तित्व साकार मय शिगण सस्याप्रा जैम बनते जा रह हैं ।

असल मे आज प्रश्न प्रमुख आदान की सफलता असफलता का मापन का नहीं है । आज का प्रश्न उपस्थित है वह सम्पूर्ण हिन्दू-समाज के जीवन मरण का प्रश्न है । आज न तो हमारे पास कोई मंत्र है, न नारा, न सामाजिक क्रांति का कोई सवमाय कार्यक्रम । पुरानी पीढ़ी अपने मन उपासना में मग्न है, नई पीढ़ी का धर्म और समाज की चिन्ता नहीं है और हिन्दू-समाज के घातक गतर संपरिचित है और जा सम्पन्न हैं जो वैचारिक स्तर पर भ्रान्ति के भ्रष्टाचार बन सक्ने थे, वे दूसरी पीढ़ी में व्यस्त हैं । अपनी अपनी छपती, अपना अपना राग हिन्दू-समाज का सभी सम्प्रदाय और मत उजा रह हैं । कुछ थोड़े म पढ़े लिखे व मध्यम के लोग सुधारवादी आन्दोलन में प्रभावित हैं लेकिन हिन्दू-समाज का विश्वास, धर्म दृष्टि पुराना मम-स्वस मंत्र भी वंसा ही गणन में पड़ा हुआ है, कुरीतियाँ नदियों और मनाशूयता के निपजे म हैं ।

एक और भी बात है । श्रीयोगिन भक्ति और समाजवाद की नई चुनौती का भी हिन्दू धर्म के पास कोई जवाब नहीं है । हिन्दू समाज का गठन घटका या घुसा के आधार पर था । ये घुप थे परिवार गाँव और पेसा या उद्योग । श्रीयोगिन भक्ति व शस्त्री मन्थना इन सभी इकाइयों को छिन भिन कर रही है और हिन्दू मात्र का एक नये माटीन में अर्बेना, निस्सहाय खड़ा कर रही है । मशौनी सम्पत्ता और उस अकेलपन से घबराकर यह अकेला हिन्दू कटो घायसमाज वही मंदिर और वही रामकृष्ण मिशन में जाता है या भीड़ में शामिल हार हरिद्वार, गया पुरी और काशी भागता है । लेकिन उसकी चेतना में सम्पूर्ण हिन्दू समाज शायद ही आता हा और दूसर हिन्दुमा में उसका तादात्म्य शायद ही बैठता हो ।

यदि मात्र सुधार और क्रांति का नारा उठान हैं ना अपने आपको अकेला पाते हैं । यदि सबके साथ बनते हैं ना अपने आपको पेंदे में छेद वाले मस्तूलहीन जलयान का मुनाफिर पाते हैं ।

यह स्थिति श्रेयस्वर नहीं है, शुभ नहीं है—न हिन्दू धर्म के लिए न हिन्दु-स्नान के लिए समाधि चाहे जो हा हिन्दू समाज की नियति स हिन्दुस्तान की नियति का घनिष्ठ सम्बन्ध है । आज हिन्दू समाज अपनी जीवतता खो चुका है । प्रसार और प्रचार तो दूर की बातें हैं वह उबा भी अपने साथ रखन में असमर्थ सिद्ध हो रहा है जो वन वन हिन्दू थे और जिह हिन्दुत्व का गौरव था ।

इतिहास बड़ा निमम है नि सग है । वह भागना से नहीं भीतरना व स्थूल आधारा से बनता है । हिन्दू समाज स पहले भी बहुत से बड़ और मुसकृत मानव साठन हुए हैं जो अपने-आपको कालजयी और जगन के गुरु ममकते थे । लेकिन बलत, आया और वे वही बन रहे उनका नामोनिर्वा मिट गया । हिन्दू धर्म और समाज में भी कोई निरासापन नहीं है । हम नहीं चेन हमने अपने-

आपको बचने लायक नहीं बनाया तो हम भी काल की स्लेट पर अपने दस्तखत छाड़कर भूनाल में समा जाएँगे।

वक्त आ गया है कि सभी सुधारवादी आन्दोलन मिलकर अधिकतम स्वीकार के आधार पर एक कार्यक्रम बनाएँ। यह कार्यक्रम सामाजिक, धार्मिक और धार्मिक तीनों स्तरों पर हो। उसमें मेरे उन बातों का छाड़ दिया जाए जो भाव-संज्ञानिक, छाटी और विग्रह की बात हैं लेकिन जो सामाजिक कुरीतियों के खिलाफ जमकर आवाज उठाई जावे जिन्होंने हिन्दू-समाज का निर्बोय और श्रीहीन किया है। हाँ सत्यता है कि इस कार्यक्रम, इस आन्दोलन में मैं हम उन मठाधोशों और पुराहितों का छाटना पड़े जिनकी रोटी-रोजी विग्रह, मतवाद और अंधविश्वास से चलती है। लेकिन यदि बजह नहीं कि इन सबके वेद के तार पर अँ रह या केवल सिद्धांत का नातिर इस सुधारवादी आन्दोलन में बटे हुए और चलते रहें। वैसे भी यह दुराशा मात्र है कि सम्पूर्ण हिन्दू समाज शिव, ब्रह्मा, दुर्गा इत्यादि की और पूजा उपासना की अथ पद्धतियों का त्यागकर केवल भक्ति और वायु और सध्या और हवन का अपना संग और न ऐसा उसके पुनरुत्थान के लिए ज़रूरी है।

स्वामी रामकृष्ण परमहंस और हिन्दू-धर्म¹

अकैरिया और फर्कुहार जैसे लेखकों का मज़हब स्पष्टतः ईसाई मिशनरियाँ वाला था। उनकी दृष्टि में वही धार्मिक आन्दोलन प्रगतिवादी था जो ईसाइयत और पश्चिमी ज्ञान विज्ञान से प्रभावित था। इस दृष्टि से फर्कुहार ने भारत में 19वीं शती के महान धार्मिक आन्दोलनों को तीर श्रेणियाँ में बाँटा

- (1) अतिशय सुधारवादी आन्दोलन ब्रह्मसमाज (1866 आदि समाज, ब्रह्म समाज आफ इंडिया, 1878-81 साधारण ब्रह्म समाज, नव विधान) राम माहून राय The morning star of the new day which dawns with Shri Ram Krishna Paramhansa and reaches its noon in Mahatma Gandhi (D S Sharma)

- (2) सुधारवादी में परम्परावाद का मिलन आर्यसमाज (दयानन्द-1824-1883) 1875

(3) सनातन धर्मों का पूज्य समर्थन करने वाला आन्दोलन—रामकृष्ण मिशन, धियोमाफो ।

लेकिन इतना सही है कि इन आन्दोलनों ने प्रथम धर्मनिरपेक्ष भूमि पर धर्मना आधार रखा । बहुसंख्यक धर्मों की अवस्थिति मध्यम की एक चेतना का प्रकटकरण था और गहरी जड़ों के अभाव में धर्म न पाया, प्रायः समाज के उत्पन्न सुधारवादी उगमों में रहता था बहुत दया लेकिन उसका नीमिन बना दिया गया कि मूर्तिपूजा, अवतारवाद उपनिषद्, गीता-पुराणा और धर्म ग्रन्थों का छाड़ पाना धर्म हिन्दू के लिये कठिन था और वह हिन्दुओं के एक हिस्से का ही अयोमय होकर रह गया जिसका उस समाज का ही एक बहुत बड़ा भाग विराधी रहा था । रामकृष्ण मिशन यह पहना और धर्मों का आन्दोलन था जो सब हिन्दुओं को साथ ले भी सकता था और जिसमें नया भी क्या कि उगमों परम्परिक हिन्दू धर्म के किसी भाग का नकार नहीं ।

लेकिन क्या श्रीगुरु म उसकी ट्रेजिडी भी नहीं छिपी हुई है ? और यह सकता है कि हिन्दू धर्म और समाज में कुछ सुधारों की जरूरत नहीं है ? हिन्दू समाज में स्त्रियाँ, अछूतों इत्यादि के साथ जो व्यवहार किया गया यह सही था ? प्रायः मंदिरों में पूजा के नाम पर जो हाता धारा है क्या यह सही है ? क्या पुराणा इत्यादि में धर्म के नाम पर जो कथान-व्यवहार हैं वे स्वीकारने योग्य हैं ? क्या मिशन न इतने शब्दों में और प्रकट रूप से इनका विरोध किया ?

मुझे लगता है कि रामकृष्ण और विशेषतः विवेकानन्द को भी यही ज्ञात चिन्तक नहीं थीं । उनका दृष्टिकोण यह था 'सार सार यह लिया धोया लिया उड़ाया।' भक्ति के अलोकन जिनका जटिल लगते हैं उदात्त सुधारक लेकिन इनका विरोध भी न किया जावे । उनका दृष्टिकोण था सार की बात यह है लेकिन धोये का प्रचार और समर्थन नहीं तो विरोध भी नहीं ।

यही दृष्टिकोण मध्यकालीन सत्तों का भी रहा । लेकिन नजीकता क्या रहा ? लोगों ने सत्तों का पूजा, उनके भजन का गाया लेकिन व्यावहारिक जीवन में धर्मों के द्यो रहे । यही हाल रामकृष्ण मिशन का हुआ । धर्म आदमी ने रामकृष्ण को सत्त और अवतारी पुरुष के रूप में पूजा, विवेकानन्द के धर्मोपदेशों से प्रेरणा और आत्मविश्वास प्राप्त किया लेकिन क्या यह कहा जा सकता है कि इस सबसे हिन्दू समाज में सुधार हुआ ? यदि सुधार हुआ होता तो शायद एक और गांधीजी के हरिजन आन्दोलन की जरूरत नहीं पड़ती ।

असल में सुधार का रास्ता कटकाकीण और सबीण होता ही है । लोग कहते हैं दयानन्द ने वेदांत को छाड़कर गलती की । मान लीजिये वे वेदा के साथ साथ गीता और उपनिषदों को भी स्वीकारते । तो क्या होता ? क्या तब लोगों का मुसलमान और ईसाई बनने के इच्छुता से उनका संघर्ष न होता ? क्या तब पूजा

के नाम पर जो जो बुरीतियाँ चलती हैं उनसे उनके विरोध को मायता मिल गई होती ? क्या तब विषवा विवाह, स्त्री शिक्षा, हरिजन-उद्धार इत्यादि के काम का काम विरोध का सामना करना पड़ता ।

मतई और सेवा अपने आप में बहुत अच्छे हैं लेकिन हिन्दू धर्म और समाज के परिप्रेक्ष्य में वे काफी हैं या नहीं यह रामकृष्ण मिशन तो विचारना है ।

गांधी जी और रामकृष्ण दोनों में सत्य के लिये एक ही लगन थी लेकिन गांधी जी का अध्यात्म व्यावहारिक था, राजनीति और समाज सुधार से संयुक्त था लेकिन रामकृष्ण का अध्यात्म स्वयं अपने अध्यात्म के लिये था ।

रामकृष्ण और समाज सेवा—स्वामी रामकृष्ण का हृदय दीन-दुनिया के प्रति करुणा से पूर्ण था । भूखे पेट भजन भक्ति नहीं निभ सकता, ये वे मानते थे । ऐसा विवेकानन्द ने कहा भी था । उस्ताद ग़लाउद्दीन ताँ बताने हैं कि बचपन में वे जय भूखे प्यासे एक मन्दिर के पास पड़े थे तो एक दयालु व्यक्ति ने उनको पूरियाँ खिलवाई थी जो स्वयं रामकृष्ण थे और खिलाने वाली माता शारदा देवी । लेकिन कुन मितारर यह मानना पड़ेगा कि रामकृष्ण का जोर समाज सेवा पर उतना नहीं जितना ईश्वर के साक्षात्कार पर था । चिट्ठोदासपाल का जो डाँट उठोने बनाई थी निश्चय ही उसमें मुख्य जोर इस बात पर था कि बिना ईश्वरीय कृपा हुए ('Let a man first realize him') समाज-सेवा की बात करना एक प्रकार का दम है, आत्मप्रवचना है । लेकिन यह भी सही है कि वे संगठित, सुनियोजित समाज सुधार के बारे में नहीं साबते थे और यदि विवेकानन्द ने पश्चात्य शिक्षा और पश्चिमी देशों के प्रत्यक्ष अनुभव के आधार पर सुधार और उन्नति की बात नहीं उठाई होती (They ask us for bread but we give them stones, it is an insult to a starving people to offer them religion) तो रामकृष्ण के अनुयायी एक और मयासी संगठन मात्र बनकर रह गए होते ।

क्या रामकृष्ण अवतार थे ?—इसमें कोई सन्देह नहीं कि रामकृष्ण एक बहुत पहुँचे हुए सत् और सिद्ध थे । तो सत्य दूसरे सिफ़ बिताबा में पड़ते हैं उनका उहीन साक्षात्कार किया था । उनकी साधना, उनका इन्द्रिय नियंत्रण मनुष्यमात्र के लिये उनका प्रेम, आध्यात्मिक घराने पर उनकी उपलब्धियाँ अनुपम थे । वे स्वयं उस स्थिति पर पहुँच चुके थे जहाँ 'मैं' और 'वो', आत्मा-परमात्मा का भेद वंमानी हो जाना है । (उदाहरण देवी का चढ़ावा कभी-कभी अपने ऊपर ही चढ़ा जाता । 'मैं' कब मुक्त होऊँगा' जब 'मैं' नहीं रहेगा । 'मैं' ईश्वर को उसी तरह देखता हूँ जैसे तुमको दरता हूँ' इत्यादि) ।

इस प्रकार ईश्वरीय अंश या चरम गुणों का आतिर्भाव रामकृष्ण में पर्याप्त था और हमारी अवतारों की जो कल्पना या कसौटी है उस पर वे खर उतरते हैं,

लेकिन सैद्धांतिक स्तर पर इस बात का कोई विशेष महत्व है नहीं। अवतारों की कमी ससार में कभी रही नहीं, जरूरत है उनके गुणों को जीवन और आचरण में टालने की। आप्त वचना की, अच्छी शिक्षाओं की कमी नहीं है, कमी है उनके ऊपर अमल करने की। बल्कि किसी का अवतार मानने में मानने की बात उठाने पर हम अनावश्यक विनंदावाद खड़ा करते हैं। स्वामी विवेकानंद ने यही सलाह अपने शिष्यों को भी दी थी। जहां तक रामकृष्ण का प्रश्न है उनका तो यह मानना था कि महत्व प्रेम और श्रद्धा का है, हम जिस किसी से भी प्रेम करें उसी में इश्वर की कल्पना कर लें (उदाहरण के लिये तीर्थ स्नान जाने वाली बहिन का सलाह कि अपनी पोती में ही राधा की कल्पना करें)।

रामकृष्ण महत्व और महानता

रामकृष्ण सत थे, सुधारक नहीं। राममोहन राय से लेकर गांधी जी सभी क्रांतिकारी अपने समय से प्रभावित थे। लेकिन रामकृष्ण की चेतना मूल रूप से अतृप्त थी। उन्होंने जो प्रकाश फैलाया वह दिए का प्रकाश था जो खद जलकर रोशनी देता है। लेकिन रोशनी देने के लिये नहीं जलता। इसी से जुड़ी हुई है एक दूसरी बात—रामकृष्ण समय सापक्ष नहीं थे—वे मनु के युग में भी हो सकते थे, अशोक के भी, हर्ष के भी और मध्ययुगीन सत्ता में से भी एक हो सकते थे। पाश्चात्य शिक्षा-दीक्षा और विज्ञान का प्रभाव उनके ऊपर बहुत कम था। 1835 में उनका जन्म हुआ। उस समय से लेकर 1857 तक कई महत्वपूर्ण घटनाएँ हुईं—मैकाले की नीति के अनुसार अंग्रेजी शिक्षा का माध्यम बन गई, यूनिवर्सिटियाँ खुली रेल आई 1857 का विप्लव हुआ। 1833-34 में कलकत्ता में अंग्रेजी की विनाशकारी भाषाओं की पुस्तकें अधिक संख्या में बिकीं। 1829 में सती पर रोक लगी। लेकिन मुझे नहीं मालूम कि इन सब बातों का क्या, यदि कुछ भी, प्रभाव रामकृष्ण पर पड़ा था उनके धर्म में परिलक्षित हुआ।

1853 में काल मावस ने लिखा था कि पुरातन के नाश और नवीन की अनुपलब्धि न हिन्दू-मानस का एक खासतौर का अवसाद दिया था। क्या रामकृष्ण परमहंस का पुरातन धर्म में नया सबल चोटना उसी प्रकार की प्रतिक्रिया थी जैसा मध्ययुगीन भक्त कवियों ने मुस्लिम विजय और हिन्दू राजनीतिक पराभव का व्यक्त की थी? वैसे इसकी संभावना कम है क्योंकि रामकृष्ण परमहंस प्रारम्भ से ही एक भक्त थे। उनके उपदेशों में कहीं भी समसामयिकता का तथा दम गमय की समस्याओं का आभास नहीं मिलता।

रामकृष्ण काल सापेक्ष नहीं थे। राममोहन राय, वैश्वचन्द्र सेन, दयानन्द, विवेकानन्द गांधी के सब अपने-अपने और उसकी परिस्थितियों से प्रभावित, बल्कि उनको उत्पन्न थे। रामकृष्ण परमहंस कभी भी इस सवाल पर नहीं थे—वे कौन के जमाने में,

मुगलों ने काल मे, आज भी हो सकते हैं, वे काल समय की परिधि से पर थे।

काल के दायरे के बाहर रामकृष्ण की महानता इस बात में है कि उन्होंने जीवन के चरम और सनातन सत्यो का एक प्रकार पुन प्रमाणित प्रकाशित किया। भारतीय अध्यात्म की ज्योति उनमें एक बार फिर प्रखर हुई।

और जहां तक 19वीं शती के भारत और विशेषत हिंदू-समाज का प्रश्न है उन्होंने उसके पुनर्जागरण में उड़ी महत्वपूर्ण भूमिका निभाई। षेरानियों से लेकर प्रतापचंद्र मजूमदार प्रभृति अनेक प्रबुद्ध और बड़े लिखे भारतीय पश्चिम का अनुकरण कर रहे थे। क्रिश्चियन मिशनरी सारे भारत के ईसाई बनने की राह देख रहे थे। भारत अपने अतीत से कट चुका था, धर्म का झिलका, धर्म के तत्त्व का स्थान ले चुका था। एक प्रकार का दीनभाव गहन निराशा, अपने मूल से कट चुकने की पीड़ा हिंदुओं के मन में थी।

रामकृष्ण ने इस अ अनुकरण किकतव्यविमूढता और ऊहापोह से हिंदुत्व का नजात दिलाने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई। उन्होंने हिंदुत्व का सुधार नहीं किया लेकिन उसका जागृति का और अपने मूलधारों को पहचानने का मार्ग दिया ताकि वह अपना इलाज कर सके उसी तरह जैसे किसी बीमार को दवा के साथ साथ टानिक भी देते हैं। लेकिन टानिक दवा नहीं होती। वह दवा दयानंद, गांधी और सबसे बढ़कर यदुलता ह्यूमा जमाना लेते रहे हैं।

शिक्षाएँ और नीतिकथाएँ और भारत में रामकृष्ण परमहंस की कुछ शिक्षाएँ और नीतिकथाएँ जिनमें उनके दर्शन का सार ही नहीं उनके सम्पूर्ण व्यक्तित्व का आभास भी आ जाता है

1 श्रद्धा अघो होती है। श्रद्धा और सत्य मिलकर ही ज्ञान बनते हैं। ईश्वर का प्रेम बड़ी चीज है। उसकी बनाई चीज़ों की तारीफ करते रहने से कुछ नहीं होगा। जिस किसी में प्रेम है उसी में इष्टदेवता की कल्पना करके उससे प्रेम करना चाहिए। ईश्वर को अपने हृदय में ढूँढो और पाओ। ईश्वर का दर्शन, उसकी अनुकम्पा पाना पहला और परम कर्तव्य।

2 सभी धर्म ईश्वर तक जान के माग हैं विविध धर्म एक सरोवर के विभिन्न घाट, एक जल के विभिन्न नाम, एक सद्भिन्न बहुधा वदति।

3 ज्ञान और भक्ति माग दोनों उपयोगी लेकिन भक्ति माग श्रेष्ठ। ईश्वर साकार भी निराकार भी जिस अग्नि की लपटों में अग्नि का प्रकट होता।

4 हिंदू धर्म के सभी देवी-देवताओं और उपासना-पद्धतियाँ में श्रद्धा।

5 बिना ईश्वर भक्ति के समाज सवानिष्फल और असमर्थ।

6 मनुष्य मात्र की श्रेष्ठता, क्षमता में विश्वास, ससार दुःखपूर्ण जगह नहीं है।

7 मूर्तिपूजा म बाई बुराई नही । मूर्तिपूजा को बुरा बटना बंसा ही है जैसा या नपने को बुरा बताना ।

नीति कथाएँ

1 विद्वानों द्वारा कभी कभी मूलतापूण आचरण

गिट्टो का आकाश में उठते हुए भी भूमि पर पड़े हुए मांस पर नजर रखना ।

2 केवल शास्त्रों को जानना पढ़ना काफी नहीं ?

सरगम गहन मात्र स संगीत नहीं नक्शे पर बनारस देखकर बनारस नहीं देखा जा सकता ।

3 हृदयो और कमकाण्डो का उपयोग

यदि घम का तत्त्व चावल है तो अनुष्ठान, कमकाण्ड उसका छिनका है, ग्राते समय छिनका हटा देते हैं लेकिन ग्राते और रखत छिनके सहित हैं । कम काण्ड घाव के छुरट का काम करते हैं । फिर भी बक्क को देखत हुए कमकाण्ड में कमी होती चाहिए । जात पात म भी विश्वास नहीं ।

4 ईश्वर की दया अनुकम्पा कैसे प्राप्त करें ?

जब तक बच्चा खिलौना में मग्न रहता है माँ अपना काम में लगी रहती है । जब बच्चा रोता है तो दौटकर उसे सम्भालती है । ऐसे ही ईश्वर मिलन के लिए उत्कट इच्छा रखा जैसे दूरता व्यक्ति साँस लेने के लिए प्रयास करता है । समुद्र पर हवा हमेशा रहती है लेकिन उसका लाभ गठान के लिए नाविक को नाव के पाल चालने होते हैं । एक व्यक्ति रात में लैप हाथ में लेकर दूसरे के द्वार पर चुहट जलाने के लिए दियासलाई माँगने गया तो दूसरे ने कहा भई अपना लैप से दूँते क्यों न जता लिया ? ईश्वर हर हृदय में है उस वहाँ दूँते और पाओ वरना उसकी याद दूँते से कोई लाभ नहीं होगा । ईश्वर की खोज करना हुआ व्यक्ति मागर म नमक की गुठिया की तरह है । मधुमक्खी केवल फूल पर लेकिन मक्खी गुड और मँले दोनों पर बैठती है ।

5 क्या स यास लेना जरूरी है ?

नहीं—महस्य आश्रम किले सरीखा है जिसमें रहते हुए लड़ना सरल है । नीकरी करत हुए धन कमाते हुए भी प्रभु की सेवा करनी चाहिए । ससार में ऐसे रहना चाहिए जैसे पानी में नाव, नाव पानी में रहती है लेकिन नाव में पानी नहीं रहता । बड़ई की स्त्री को देखा वह बड़ई काम एकमात्र करत हुए भी प्रगुलियाँ मोखली में न कुचन जाएँ इसका ध्यान रखती है । जैसे बच्चा खम्भा पकड़कर गाल घूमते हुए खम्भे को कसकर पकड़े रहता है । जैसे बटहल काटते समय हाथ में तेल लगा लेते हैं ।

6 धार्मिक स्थानों (तीर्थों) का महत्त्व

दूध गाय के शरीर से निकलता है लेकिन वनो के स्थान पर काना से दूध निकालना सम्भव नहीं है। पानी वहीं भी निकाला जा सकता है लेकिन कुछ जगहों पर पहले से कुएं बावड़ी हैं। गाय मैदान में घास चरती है फिर किसी शांत, छायादार जगह पर बैठकर जुगली करती हैं। लेकिन बिना मन में भक्ति हुए धार्मिक स्थान पर जाना भी बेकार है।

7 अपना सही स्वरूप पहचानो

शेर का बच्चा जा बकरियों के झुण्ड में पलकर बड़ा हुआ। विवेकात्त द ने बाद में इसी सदृश को जोरदार ढग से उठाया।

8 अधम की आदत

मछुवारिने जिह माली के कमर में फूला की खुशबू के कारण नींद नहीं आई—केशवचन्द्र सन से जो घर जाने की जल्दी दिखा रहे थे।

9 क्या सुधार सम्भव है ?

हा, काला कायला जलकर दहकता हुआ, पकाशवान शाला बन जाता है। (चक्रमक पत्थर चाहे जितने बघा, पानी में क्यों न पड़ा रहे उसमें चिनगारी मौजूद रहती है)

10 तसार में बुराई उसे साप में जहर

मक्खन जब तक घी नहीं बनता तब तक कड़कड़ाता है। मधुमक्खी जब तक फूल पर नहीं बैठती तब तक भनभनाती है। जब फल खाते हैं तब फूल झर जाते हैं।

रेशम के धागो में बधा सामाजिक दायित्व

बड़ा मुलायम-भा शब्द है यह रेशम—बड़ी मुलायम अभिव्यजना वाला दिमाग में यह शब्द आते ही मानो अगुलिया के बीच से ढाँके की मलमल फिसलने लगती है। इससे साथ किसी गुरु गम्भीर बात अथवा प्रसंग की कल्पना करने से मन जैम कतराता है।

और दूसरी तरफ है यह शब्द-दायित्व। कितना महन, गम्भीर सफेद दाढ़ी और वाला वाला शब्द—माना शब्द न हा किलाग्राम का बाट हा, कानूनी इक्-

रारनामा हो। और इसीलिए पहली नजर में इस शीघ्र म एक भ्रान्तरिक विरोधाभास की प्रतीति हो सकती है—रेशमी धागा म बधा सामाजिक दायित्व—मानो कह रहे हों—रेशम के धागों से बनी हथकड़ी, केसर की स्याही से लिखा वारट।

लेकिन नहीं। प्यार रेशम सा कोमल सही उसकी शक्ति असीम है। सोच-बर देखें ता लगेगा कि बिना प्यार के ससार का व्यापार चलना ही अगम्भव है। मनुष्य के बहुत सारे काम ता सीधे-सीधे इसलिए ही होते हैं कि उनसे उसके प्रिय-जनो का हित जुड़ा रहता है। लेकिन इसके अलावा भी बहुत सारे काम वह अज्ञ-नविद्या के लिए और बिना किसी रागात्मक सम्बन्ध के, इसलिए करता है क्योंकि उनको करन से उसे यह द्रव्य या साधन मिलते हैं जिनके मिलन पर उसके प्रिय-जना का लालन पालन निभर है। जाहिर है कि प्यार के अलावा और भी बहुत सी शक्तियाँ हैं जो मनुष्य को दिशा और उपक्रम विशेष में उद्यत या प्रवृत्त करती हैं। उदाहरण के लिए प्रशंसा पान, कुछ कर दिखाने की भावना को ही ल लीजिए। और यही क्या हिंसा, घणा, वासना इत्यादि बुरी प्रवृत्तियों के वश हाकर भी तो मनुष्य बहुत-कुछ करता है, लेकिन अतिम विवचन में हा सब प्रेरक या चालक वृत्तियों के बीच प्यार-स्नेह सदभावना, मोहव्यत का जल्बा तारों के बीच म चन्द्रमा जैसा शांत घबल, स्निग्ध और महत्त्वपूर्ण है।

और इसी शाश्वत सबव्यापी प्यार के प्रतीक हैं ये रेशम के धागे। उनकी शक्ति अकूत और अतुलनीय है। विज्ञान म शक्ति का अश्व शक्ति की इकाई के माध्यम से दिखाते हैं—ये वार का इंजन इतने हासपावर का है, ये रेल का इंजन इतने हासपावर का है वगैरह वगैरह। म साचता हूँ—गांधीजी की हासपावर क्या रही हागी—चौथाई हागी एक बड़ा हाठ हासपावर। लेकिन नहीं, इस माप के परे बहुत परे सयम आत्मशक्ति और प्यार की एक अलग पावर होती है जिसने गांधी का अतिमानव देवताओं की काटि का इंसान बना दिया था।

तो, गांधी की लाठी गांधी की मीठी मुस्काह गांधी की वाणी हैं ये रेशम के धागे—एक अर्थ में बस ही कमजोर, दूसरे अर्थों में बसे ही अजेय अमित शक्ति के पुज।

और यही धागे एक वहन अपन भाई या भाइयो को बाँधती है। इन ओ धागों म एक पूरा रिश्ता, एक पूरी व्यवस्था एक पूरा दशन समा जाते हैं। दो टके म दो करांड की मिलिकयत विज्ञती है और मजा यह है कि बचने वाला खुशी-खुशी बचता है सीना फुलाकर बेचना है। कलाइ पर ये दो धागे न बंधे तो उदास रहता है अपन को परित्यक्त, अभागा अकेला बहिन के स्नेहदान से वचित अनुभव करता है।

और अन्त वात करें दायित्व की। अक्सर हम सोचते है कि कोई जिम्मेदारी न हा ता कितना अच्छा रहे। आकाशचारी देवताओं और पौराणिक कल्पनाओं वाली जातियो—किन्नरो यक्षो आदि—की तरह अलमस्त और निवृत्त रहना कितना सुखकर और सुविधाजनक न होगा। हमम से कुछ लोग ऐसे ही कम करने म स्वतन्त्र होन लेकिन जिम्मेदारी और कमफल की तरफ से मुनि विश्वामित्र की तरह मुक्त पर हाथ की ओट कर लेने म विश्वास करत हैं। लेकिन समाज का काम ता इस प्रकार चल नही सकता। समाज क्या, परिवार और स्वयं व्यक्ति का निजी काम भी यू नही चल सकता। और इसीलिए हमने आपस म जुटे, पूरक और सहायोगी दायित्व की कल्पना और सरचना की है। मरा कल्प आपकी सुविधा या जीने की शत है, आपका दायित्व मरा सजल मेरी आशाओं—आवश्यकताओं के पूरा हान का माध्यम है।

एक इसी प्रकार का पावन और पारम्परिक दायित्व भाई का रहा है वहिन के प्रति। वहिन भाई के दा रशम के घागे बाँधती है अपन निश्चल, निश्कलुप पावन प्रेम की नि शब्द उद्घाषणा करती है। भाई बलाई भागे वरके इन घागा को स्वीकार करता है और बिना किसी जाहिर उदघाषणा के वहिन के प्रति अपने अनुराग, अपने सबल अपन दायित्व को स्थापित कर जाता है दाहरा लता है।

और इस प्रकार यह दायित्व, पापाणी और दुनिवार न रहकर रशम के घागा म स्वरूप रशम हाकर बंध जाता है—रशम के घागा की साक्षी, अग्नि की साक्षी म स्वरूप रशम हाकर बंध जाता है—रशम के घागा की साक्षी, अग्नि की साक्षी क नरह अनुत्लघनीय और पवित्र हा जाती है।

लेकिन लगता है बदलन सदमों मे इस दायित्व वाली बात का पारम्परिक अर्थ कुछ घपल मे पडन वाला है। रक्षाबंधन पर भाई किम दायित्व का दुगारा अंगीकार और स्वीकार करता था? वहिन की सुरक्षा का, वहिन की इज्जन की रक्षा का? यानी वहिन अवला है कमजोर है रक्षा क योग्य रक्षा की अधि-कारिणी है।

अगर रक्षा-बंधन के पीछे यही दृष्टिकोण ह ता वह नये जमाने के ज्वादा अनुरूप नही पडेगा। लेकिन मुझे लगता है कि रक्षा-बंधन का निहितार्थ इस वेवा-या वेचारी शरणगत को अग्रय के स्थूल और कुछ-कुछ अग्रचिन्तक पुरुष प्रधान और प्रहकारी स्थूलाय से वही भागे जाता है। य रशम क कामल घागे प्रतीक है नर-नारी के संपूर्ण और बहुभायामी रिश्ता म कामलता और सहस्रसितत्व क सिद्धांत के। मरी अपनी वहिन ही नही ससार की हर नारी बदनीय है—शक्ति सजल भार रस और माधुर्य की प्रतीक है। इस ध्यानक अर्थ म ससार की हर नारी वहिन क समान पूज्य और पवित्र है। नारी को भोग्या और पापिता के वर्गों म बाँटकर व्यवहार मे उसको समान रूप से क्षुद्र और धनला भार निजी सम्पत्ति

जैसा मानना—यह बात अब चनेयी नहीं। अब तो हर ग्रहिन पूण नारी जानि का प्रतीक हाजर राखी बाबे और भाई उसको नारी मात्र के प्रति सद्भाव, सह-अस्तित्व और आदर रखने की प्रतिभा दोहराता हुआ गहने—यही युग की मांग है।

स्त्री और पुरुष सनातन धुरी, बदलते चक्के

सृष्टि चलती रह इसके लिए जरूरी है कि मरण के साथ जन्म का चक्र भी चलता रह और इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए विधाता ने नर और नारी के परस्पर आकर्षण की आयोजना की। नारी को विधाता ने आकर्षण दिया, उसके मन में मातृत्व की आकांक्षा भरी और रतिसुख की रचना की ताकि पुरुष नारी से और उसके माध्यम से नित नई सृष्टि की संरचना के महती कार्य स किसी प्रकार भी विफल न हो पाय।

यह तो हुई प्रकृति की बात। अब मानव प्रकृति में क्या किया? मानव ने तरह-तरह के सामाजिक गठन और नियम इस संकम की घुरा के चारों ओर रचे, इस यौनाचार का नियंत्रित नियमित करने के लिए। प्रारम्भ में मातृ सत्तात्मक समाज था—एक नारी और कई पुरुष एक कबीला बताते थे। उसके बाद जय कृषि का प्रचलन बढ़ा तो पुरुष की प्रधानता हुई और नारी का स्थान गौण हो गया। एक पुरुष का कई स्त्रियों से विवाह करना या विवाह न करने हुए भी यौन-सम्बन्ध रखना मान्य हो गया। स्त्री एक प्रकार की सम्पत्ति समझी गई। छास-तीर से कुनोरा और मालिका के लिए तयामयित छाटी जाती तथा नौकर चाकरों की औरता की भाँसा मानना आज्ञा सम्झा गया। यह माना गया कि भ्रामतीर पर एक पुरुष एक नारी का सिद्धांत चले कम से-कम विवाहित नारी का परपुरुष हर हाजत में दूर रहे त्रेत्रिन पुरुष यदि चाह तो वेश्यागमन करने, बहुविवाह करने या रखले और उपपत्नियों रखकर अपनी अतिरिक्त यौन पिपासा ना शांत कर न। यह भी जाना रह और विवाहित जीवन भी चलता रह इसमें लिए यह सिद्धांत प्रामाण्य गया कि परस्त्री का बुरी निगाह से देखना अनुचित है और इस काम में पुरुष को मदद करने के लिए एक आरता नारी को पदों में बंद किया गया उस शादी के पहले शादी के बाद या वैधाय की दशा में पूण पातिव्रत्य और आत्मसमय की दागा दी गई और दूसरी धार वैश्यावृत्ति, कम उम्र में विवाह तथा गिपुर् के पुनर्विवाह का आयोजन किया गया।

आज औद्योगीकरण, स्त्री शिक्षा व समाजसुधार के आन्दोलनों ने इस पुरुष-प्रधान मध्ययुगीन व्यवस्था को अव्यवहार्य और जीर्ण कर दिया है। जब तब स्त्री का दर्जा नीचा था और वह एक दबी ढकी और नियमों में बंधी घरेलू और तन तक ता यह व्यवस्था चली। लेकिन जब घर और पदों की सीमाएँ तोड़कर स्त्री बाहर आई जब उसका परंपरा से सम्पर्क बढ़ा जब पारम्परिक वेश्यावृत्ति और बाल विवाह के खिलाफ आवाजें उठी तो यौनाचार और स्त्री पुरुष के सम्बन्धों के सागर में हजारों तूफानी लहरें उठने लगी। इन समस्याओं का क्या हल आज है ?

पहली ध्यान देने योग्य बात तो यह है कि औद्योगिकीकरण युद्ध के भय और अनिश्चितता के वातावरण ने मनुष्य की धीरता और शक्ति का कम किया है और उसको निरंतर संशय की ओर दौड़ने में प्रवृत्त किया है चूँकि स्वयं जीवन कम सुखपूर्ण हो गया है इसलिए जैस भी हा जितना भी हो उतना क्षणिक सुख भोग पाने की इच्छा जलवती हुई है। इसी का एक पक्ष बढ़ती हुई वामुकता व लैंगिक सुख की लालसा है।

इस प्रकार एक ओर तो आत्मसमय घटा घम में स आनेवाली नैतिकता व इन्द्रिय निग्रह कमजोर पड़े, यथापवादिता बढ़ी दूसरी ओर स्त्री-पुरुष के रूढ़ि हुए मुक्त सम्पर्क वेश्यावृत्ति के विरुद्ध सामाजिक चेतना विवाह की उम्र में बढ़ो-सूरी और आर्थिक भयवूरिया इत्यादि ने मनुष्य में अतृप्त और अतिरिक्त कामच्छा को जन्म दिया। आदिम जातियाँ में यह समस्या नहीं थी क्योंकि एक ओर तो उनमें विवाह या सम्भोग सम्बन्धी वे जटिलतायें नहीं थी जिनसे सम्प्रसूत समाज ने अपने आपका बाध रखा था दूसरे वे औद्योगिकीकरणजनित और कृत्रिम रूप से बढ़ाई गई कुण्ठाओं और यौन आकांक्षाओं से बरी थी। इन आदिम और वन-जातियों में कम उम्र में विवाह मुक्त प्रेम और विवाहोपरांत भी दूसरे पुरुष से सम्बन्ध रख चुकी स्त्री को वापस घर में लाने की परिपाटियाँ बमोबश आज भी चलती हैं।

लेकिन सम्प्रसूत समाज क्या करे ? एक तरीका कम्युनिस्ट देशों का है जिन्होंने वेश्यावृत्ति समाप्त कर दी है और यौन उच्छलता के खिलाफ कड़े नियम बना दिए हैं। नारी को विल्कुल पुरुष के समकक्ष खड़ा कर दिया है। लेकिन इसकी कीमत भी उतनी पड़ी है—नारी की कमनीयता और श्रृंगार-प्रियता नहीं भेंट चढ़ाकर इन चीजों को बूझा 'चांचला' की सना देकर (हालांकि ऐसे भी समाचार हैं कि रूस में भी नाइट-क्लब और रात्रि जीवन है और बढ़ रहे हैं) और जिन पश्चिमी देशों में यह नहीं किया गया है वहाँ मुक्त यौनाचार और बढ़ती हुई कुण्ठाओं ने आत्म हत्याओं भ्रूण हत्याओं मानसिक रोगों तलाकों विवाह संसृष्टि हाने वाले प्रसवा और संक्रमणों अपराधों, ऐसा बढ़ता हुआ सिलसिला

वापस विधा है कि वस भगवान ही भासित है। नतीजा यह है कि नारी की स्वतन्त्रता और महानता की दुहाई दी वाली सम्प्रदाय नारी की बीज बाजार में घनावृत करके उसका मसीह और व्यापार की चीख बना दिया है। वेष्यावृत्ति खत्म होने की वजाय बड़ी है और जहाँ यह बान्नी रूप में समाप्त भी कर दी गई है, वहाँ काठो का छाहकर नये नय रूप धरकर दूधर-उधर जा चुकी है—मानो फोड़े का मुह तो पद हो गया हा ललित उसका मगद सार नारी में फैलन लगा हो।

बढ़ता होगा कि मध्ययुग के घुरे-से घुरे दौर में और गिरी से गिरी मसम्प्रदाय में भी नारी की ऐसी व्यापक और घुलघुलाने वाली छवि, यौन विवृत्तियों और कृष्णमाया का ऐसा ताण्डव दखने में लगे पाया। आज हमारे हाथों पर नारी की महानता के गीत और स्वतन्त्रता के नारे हैं लेकिन हमारे जितने में उसरी नगी नस्वीनें हैं और दिमाग में उमक उठिप तितारत सिपासत और बढ़त बढ़ान के सैकड़ा मसूब। नारी स्वयम् भी जैसा मय कुछ भूलकर सिफ पुरुष के लिए आग पक सिलीला जनन में लगी है। आज तक नारी ने अपने का समयित और दमिय रखने हुए पार पुरुष के आस्थाचारों का सहन हुए मानव समाज का विपटन और अराजकता से बचाया है। क्या आज उसकी छाजादी ही उसरी, व उमके माध्यम में सम्पूर्ण समाज की यर्षादी बनन वाली है ?

जो भी है। कुछ बातें ऐसी हैं जो हाकर रहनी। नारी पदों से निरलेगी पार घर की देहली लावेगी। आकषण के मोके बढ़ेंगे और आकषण बढ़ेगा तो मुक्त प्रेम और मुक्त गीताचार को भी आप रान नहीं सकेंगे। यह होगा तो मौनाचार-सम्प्रदाय हमारे पारम्परिक दृष्टिकोण में भी अंतर आएगा। छोटे दिनों में हम इस बात के आदा हो जायेंगे कि जैसा परस्त्री के साथ सो सन मान से पुरुष दीपी या दूषित नहीं हो जाना वैसे ही स्त्री भी विशेष परिस्थितियों में जितनी दूधरे व्यक्ति के साथ यौन सम्प्रदाय रख लेने पर न तो दूषित हो जाती है और न कोई भक्ष्य अपराध करती है। मानव-जाति के शैशवकाल का इतिहास साक्षी है कि ऐसा पहले होता रहा है और एक पुरुष—एक नारी तथा यौनाचार में ही सारी पवित्रता या अपवित्रता ढूँढने के सिद्धांत बाद की पुरुषप्रधान संस्कृति की उपज और ममाज के ऊँचे और स्याकषिय बुनीन यर्षा की बीजे हैं। तलाक बढ़ेंगे, मुक्त प्रेम और प्रेम विवाह भी बढ़ेंगे। यौनाचार विवाह, पानिवत्य विवाहतर सम्बंधों और उनसे होने वाली सत्तान सम्बन्धी हमारी पुरानी मायनायें बलेंगी। यौनाचार सम्बंधी कृष्णायें टूटेंगी, अपराधभाव में जन्म लेने वाले मानसिक तनाव और राग कम होंगे। विवाह रूढ़ि और जन्मजात की बीजे न रहकर एक शुद्ध सामाजिक व्यवस्था बनेगा। समुक्त परिवार टूटेंगे। नारी संरक्षण और बचन दोनों से मुक्त होकर नई सम्भावनाओं और नये खतरों दोनों से मुक्त बनेगी।

होगी। नारी केवल कमनीय और भोग्या न रहकर सहचरी और सहकर्मी बनेगी।

यह सब आज अवश्यम्भावी लगता है। अपने आप में यह बुरा ही हो यह भी नहीं। खतरा केवल उस बढ़ती हुई भागलिप्सा, यौनाकाक्षाओं और कुण्डाओं से है जिनका व जिनसे पैदा होने वाली कतिपय बुरी परिस्थितियों का हमने ऊपर जिक्र किया।

मानना होगा कि यह खतरा बहुत वास्तविक है और इसका कोई सरल और सतही उपाय भी नहीं है। हमारी आज की पूरी औद्योगिक सभ्यता एक खतरनाक दौर में से गुजर रही है। उसका छिछलापन, जीवन के बाहरी रूप और सभ्यता के स्थूल उपकरणों को ज्यादा महत्त्व देने की प्रवृत्ति और उसी परिमाण में घटती हुई आत्मिक शांति समय का अभाव युद्ध और अनिश्चय के मझरात हुए काले वास्तविक पारम्परिक व्यवस्थाओं और विश्वासों का टूटना—एक ऐसी पीठिका बनात है जो आज की हमारी छोटी बड़ी समस्याओं के लिए समान रूप से महत्त्वपूर्ण है। यौगचार सम्बंधों हमारी नई मायताएँ और हमारे नये सामाजिक गठन उनमें ही अशो में स्वस्थ और सतोपजनक होंगे जितने अशो में हम अपनी नई औद्योगिक सभ्यता को मूल्यहीनता और गमानवीयता में बचा सकेंगे। आंतर-स्त्रीत्व का अवमूल्यन और मानवीयता मात्र का अवमूल्यन का अलग चीजें थोड़े ही हैं? जहाँ नारी की पूजा होती है वहाँ दबता विश्वास करते हैं ऐसा शास्त्र का बचन है। लेकिन नारी की पूजा तो सभी हो न जब मानवमान की पूजा का विधान हम बनायें। और आज जो विधान है उसमें मानव की नहीं मशीन की, मूल्य की नहीं सिक्के की, संस्कृति की नहीं सभ्यता के छिलके की, मन की नहीं चमड़ी की, असलियत की नहीं दिखावे की, समष्टि के हित की नहीं स्वाध की आराधना हम कर रहे हैं। ऐसे में यदि नारी की अनावृत और कमनीय चमड़ी के भाव बढ रहे हैं और नाराज्य का अवमूल्यन हो रहा है तो आश्चर्य क्या हो, दुःख हो तो हो।

सभ्यता का शोर, शोर की सभ्यता

किसी ने बहुत ठीक कहा है कि हिंदुस्तानिया का मुख्य मनोरंजन या शगल तमाशा करना और तमाशा देखना है। इस बात को और आगे बढ़ाना चाहें तो पता होगा कि हिंदुस्तानिया का दूसरा बड़ा शौक मोर मचाना और शोर सुनना है।

कहने को हिंदुस्तान अध्यात्म का देश है। और आध्यात्मिक माधना के लिए, आत्मा की आवाज सुनने के लिए, यह भी जरूरी है कि गहरी शारबम-से-बम हा। लेकिन हाल इसका उल्टा है हम कमर बसे बैठे रहते हैं कि कम मौका मिले और हम हर सम्भावित तरीके से ज्यादा स ज्यादा शोर मचा सकें।

पहले साधारण बातचीत का लें। चाह सुनने वाला बगल में या सामने ही बैठा हा लेकिन क्या मजाल कि हम शालीनता स धीम स्वर म बात कर सकें। वह बात हो क्या हुई जो तीन बमरो म न गूजी और जिसे सुनकर लाग ने बलम न छाड़ी, सिर न पक्या। इस प्रकार असम्भ्या की तरह चीख चीखकर बोलने को हम शायद शान की बात मान बैठें ह जबकि यह निपट जाहिली और मदबुद्धि का परिचायक है।

कहने का अर्थ यह नहीं है कि मनुष्य अपनी स्वतंत्रता का उपयोग न कर या अपने आप में बंद हो जाए और अपनी भावनाओं का अभिव्यक्ति न दे। लेकिन सम्पत्ता की एक शत सुरचि है और उसके लिए जिनने बंधन जरूरी ह के ता हम अपने ऊपर लगाने ही हागे। दूसरे, स्वतंत्रता भी तो एक पक्षीय नहीं माभी चीज है। एक व्यक्ति सत्त्व पर अपनी छड़ी घुमाता हुआ जा रहा था। छड़ी दूसर की नाक पर गयी, आपत्ति की गई बालबाल हो गई। पहले न कहा कि वह सड़क पर चलन और छड़ी घुमाने के लिए स्वतंत्र है। दूसरे ने जवाब दिया तुम्हारी बात माना लेकिन जहा मेरी नाक शुरू होती है वहाँ तुम्हारी यह स्वतंत्रता खत्म हो जाती है।

साधारण अवसरों की बात छोड़ दीजिए हम विशेष मौकों पर व विशेष स्थानों में भी शान्ति नहीं रख सकते। अस्पताल हा परीक्षा स्थल हो मंदिर हो, दफ्तर हा हमें शोर मचाने गला फाटकर चिल्लाने से मतलब। हम तनिक भी नहीं सोचते कि हमारी इस नासमझी से कितन लोगो को बर्ष व अनुविधा हा रहो होगी। अस्पतालों के आसपास शान्ति के क्षेत्र (Silent Zones) रखे जान हैं लेकिन शायद ही कभी इस बंदिश का पालन किया जाता हो। मंदिरों का वातावरण शान्ति और शालीन रखना चाहिए ताकि भक्ति की भावना का उद्रेक हा लेकिन शोर मचा मचाकर हम अपने मंदिरों को भी सजी वाजार बना देते हैं। जो घक्का मुक्की होनी है अव्यवस्था फैलती है वह ऊपर से। सभा हा चाह फर्श पर सड़क हा चाहे घर मनेमा हो चाह थियेटर—हर समय कचर कचर करत रहना हमारी आदत हा गई है और यह बुरी आदत इतनी पक्की हो गई है कि किसी का टांकिये तो वह बुरा मानेगा मुह बनायेगा, शायद झगडा करने पर भी उताह हो जाए।

रही सही कमर पूरी कर दी है लाउडस्पीकर न। करेला नीम पर चढा। बंदर का उस्तरा मिल गया। शादी हा चाह कीतन छुटके का जमदिन हा चाहे

बढके का मुण्डन—साउडस्पीकर जरूर लगेगा, उस पर दुनिया भर के वेढगे, वेतुके गाने जरूर बजाए जायेंगे और मशीन का फुल-वाल्यूम पर भी बजाया जायेगा। सुबह से यह कानपाड संगीत (1) शुरू होगा, दोपहर भर चलेगा शाम ढल जाएगी फिर भी चलेगा यहाँ तक कि मारी रात चलेगा और आसपास के रहने वाला की नींद और चैन दोनों हराम कर देगा। घिसे-पिटे रिकाड बार-बार बजाय जाएंगे टूटे हुए रिकाड उसी एक जगह पर आ आकर घिस्स घिस्स करते हुए बार-बार अटकेंगे लेकिन क्या मजाल कि उत्सव के आयोजक कुछ दम लें और इस तमाशे का राकें। समझ में नहीं आता इस बात की जरूरत क्या है कि मेरे घर पर भजन कीर्तन हो और मैं सारे मोहल्ले का खूबदस्ती इस पुण्य काय मे भागी बनाऊँ? क्या हम इतने जड हो गए हैं कि दूसरे के दद और तकलीफ को समझ ही नहीं सकते? इस प्रकार की स्फान बदतमीजी बरपा करने वाला से कोई कह कि भले आदमी, क्या तुमने साचा है कि तुम्हारे पन्नास में कोई बीमार भी हो सकता है अनिद्रा रक्तचाप का रोगी भी हो सकता है, परीक्षा के लिए तैयारी करने वाला छात्र भी हो सकता है, किसी प्रियजन की मृत्यु का शोक मगाने वाला गमजुदा भी हो सकता है जिसके लिए तुम्हारा यह कीर्तन यह उत्सव जहर की तरह बटु और गधे के रैबन की तरह अप्रिय है। बहुत साल पहले कानपुर में मेरे मौसा बीमार पड़े थे। पड़स में आधी थी और हस्वमामूल साउडस्पीकर गूज रह थे। मरीज का असुविधा हुई। बहुत निवेदन करने पर उत्सव के आयोजक ने एक साउडस्पीकर का महं घाना माड भग दिया। दूसरे दिन सुबह मौसाजी की मृत्यु हो गई।

क्या ऐसी स्थितियों की कल्पना हमारा यह भक्ति और आनंद में मग्न पड़ोसी तनिक भी नहीं कर सकत। क्या भगवान बटुरा है जा हमें उसका अपना प्राथना चीख चीखकर सुनानी पड़ती है? क्या जरूरी है कि हम अपने आनंद को छाना से चीख चीखकर प्रकट करें, चाहे उसके बदल दूसर हमारा अमंगल मनाए हमें बासैं?

हमारे वनतामो हा भी यही हाल है। चीखने चिल्लाने और तरह-तरह की मुद्दाएँ बनाने का ही मापण कला समझ लिया गया है। आए दिन चाहे छिछोरी पर हम मग्न जाट बैठे हैं, रास्ते रुक जात हैं, घण्टो चिल्ल-गुवार हाती है, लागा के सिर भन्ना जात हैं, हमारी सभा हाती है। यही हाल कविता गायको का है। माइक देखत ही विवेक भूल जात हैं। ऐसे चिपकन हैं कि बलपूर्वक सीखकर अलग करना पड़ता है तारसप्तक में गात है जा गाना कम रोना ज्यादा लगता है। शोर मचाता फैशन हा गया है। हर जगह ट्राजिस्टर सटकाए फिरना और बजाना अब नया लेकिन फूहड, शहरी चलन बनता जा रहा है।

यह शोर शराब की समस्या केवल भावना या सुख के घरातल पर नहीं

है। शहरों में रहने वाला के स्वास्थ्य और शान्ति से भी इसका गहरा सम्बन्ध है। दुर्भाग्यवश आज शहरों का जीवन नितांत मशीनी और अशान्त हो गया है। न सौंसे लेने का शुद्ध हवा है न खाने का शुद्ध भोजन न पीने का शुद्ध पानी। हर स्थान पर रस पल और भीड़ रहती है। आदमी सप्रसन्न उद्विग्न और तनावपूर्ण रहता है। विवेक का स्थान आवेग बुद्धि का स्थान भ्रान्त संसर्जन की अधीन राज होती जा रही है। ऐसे वातावरण में हमारी यह शोर मचाव की आदत रही सही कसर पूरी कर देती है। आज शहरों में जिस तेजी से मानसिक और हृदय-संबंधी राग, रक्तचाप अनिद्रा व उमाद आदि बढ़ रहे हैं उसकी जड़ में और वाता के अलावा हर समय जारी रहने वाला शोर मरावा भी है। स्वयं है कि समुक्त राज्य अमेरिका में लोग हर वर्ष 14 करोड़ 40 लाख पाउण्ड की राशि नोड की गालियाँ खरीदने पर खर्च करते हैं। कारण स्पष्ट है—बैंगनिका का पहना है कि मनुष्य एक सीमा तक हो शोर सहन कर सकता है। और दुर्भाग्यवश आज की मशीनी सम्पत्ता अपने आप में शोर और धुँएँ, तनाव और उलझनों से लबरल है। साधने की बात यही है कि क्या मनुष्य अपने आप पर थोड़ा बाध रखकर इस स्थिति को और खराब हान में, वर्दाश के बाहर जान से नहीं बचा सकते ?

एक आपाधापी है पैसा बमाने और सुख सुविधा के उपकरण इकट्ठा करने की हाड है, और इसमें जो ज्योतिश शोर मचाता है, अपना प्रचार करता है वह ज्यादा धतुर ज्यादा सम्पन्न ज्यादा सम्म माना जाता है।

वास्तव में इस राग की जड़ें बहुत गहरी गई हैं। इसका सम्बन्ध उस बढती हुई धर्मवेदनशीलता या अनुभूतिशून्यता से है—जा आज शहरी जीवन की मशीनी व अर्थव्यक्ति सम्पत्ता का एक खात गुण है। पढोसा व दुख दद या असुविधा की हमें चिन्ता नहीं होती। जब तक कानून डब्बा लेकर पीछे न दोड़े हम सही रास्ते पर नहीं चलते। जब तक कोई चीखकर न बाले हम काइ बात नहीं सुनते। जब तक किसी चीज का धुमांधार प्रचार न हो वह हमारे गले नहीं उतरती। हमारी खाल माटी हा गई है कान कँचा सुनने लगे हैं।

गांधीजी ने कहा मीन सर्वोत्तम भाषण है। एव शब्द से काम चले तो दो नहीं। माखनलाल चतुर्वेदी ने कहा—प्रभु के पाणीबैक से उतने ही बाल उठाओ जितने स्वाध्याय ने वहाँ जमा कराए हा।

लेकिन यह बातें हम सुनें कैम ? क्या इनका रेकॉर्ड चोराह पर बजता है ? क्या इनके दशितहार छपने हैं ? क्या ये बातें फैशन में शामिल हैं ?

बकन आ गया है कि इस दिशा में कानून और समाज सुधार व प्रचार दोनों ही तरीकों से इस बढते हुए और आत्मघाती शोर का काम किया जाए रोका जाए करना यह दिन भी आ सकता है जब हम सब पागलों की तरह अपनी धुन में चिल्लाते रहेंगे और दूसरों की हमारी बात सुनने की न तो फुसत होगी न सम्म, न जरूरत।

यात्रा और संस्मरण

अपने संस्मरण, अपनी बात¹

इरलण्ड का नगर। एक होटल। एक ट्रेनिंग कांथ के लिए वहाँ ठहरा हुआ हूँ।
घरल के कमरे में एक भारतीय महापाठी ठहरा हुआ है उच्च अधिकारी। मध्याह्न,
स्वस्थ। दो दिन पहले उनकी पत्नी भारत से उनके साथ रहने आई है सुंदर,
मुसस्कृत। हम सब उन दोनों का भाग्य पराहते हैं। रात नौ बजे के लगभग
अचानक उनके कमरे में कुछ विचित्र आवाज आने लगती हैं। कुछ दर परशान-मा
सुनता हूँ। फोन करने निज को अपना कमरे में बुलाता हूँ। वे आकर फूट पड़ते
हैं। पति-पत्नी में भीषण झगडा है—एक घामदायी क्रम है—उसी में वह एक
बड़ी है। सिर्फ अपने अच्छे के खातिर जीवित हैं इत्यादि। उनका समझा हुआ
कर वापस भेजता हूँ। थोड़ी दूर जाति। लेकिन फिर उठापटाक गालीगलौच।
रहा नहीं जाता। उनके कमरे पर दस्तक देना हूँ। मित्र का मरे कमरे में भेजकर
उसके कमरे में प्रवेश करता हूँ। दरवाजे से लगी नाईटो पहन पत्नी पड़ी है अस्त-
व्यस्त। नासिका से साव जारी है। गले में एक टाई लपट रखी है, मुझमें कहती
हैं—मुझे मार डालिए, आपका अहमान मानूँगी। उनको उनके विस्तर तक
पहुँचने में उनकी सहायता करता हूँ। उस अनजान नारी के बानों में उगलियाँ
फिराते हुए उसे धीरे-धीरे दिलाता हूँ—शांत करता हूँ। नींद भी सोली देकर सुलाता
हूँ। बाहर आकर मित्र को उनके कमरे में भेजता हूँ। इसके बाद मेरी पत्नी भी
इरलण्ड आ जाती है। लगभग डेढ़ माह हम चारों साथ रहते हैं। घूमन जाते
हैं खरीददारी करके हूँ सामाजिक मेल मिलाप करते हैं। लेकिन मित्र दम्पति के
बीच एक ज्वालामुखी है जो सोता घड़बटा रहता है।

जीवन मित्ता दोपुहा है। असंख्य दिग्भावे से कितनी अलग होती है। हम
लोग अपने सोना में क्या-क्या छुपाये रहते हैं—बाहर सहेमा हैं अंदर से सुलभते
हैं और, कंसी कंसी परिस्थितियों में नितांत अनजाने लोग कितने नज़दीक आकर
फिर हमेशा हमेशा के लिए अलग हो जाते हैं।

इरलण्ड के उसी नगर के बाज़ार में एक घटना। एक व्यक्ति मजमा जमाये

दो पौड म पाँच सेंट, काताय बगैर की मीजियाँ बा रहा है। दा पौड म पाँच। यमान है भई। दो पौड म ता एव कीमी भी बाजिव है बाजार भाव व हिमाय से। कई घोरा व साथ म भी लेता हूँ। यानी बनवूँ बना हूँ। ठगी मित्र हि दुस्तान म गरी होती। इग्नण्ड म डिवाटमटल स्ट्रास म भी उठाईगीरी हाथी है सुरक्षा की भावना पहले म कम हुई है, भाव भी बढ़ है। लखित तान पीन की जोड़ा म मिलावट को शिरायत बरी नहीं है। दूरी जमनी म इमा वि राजमरी के उपमाय की सारी चीजें सार द्वा म ए-जे निश्चित मूल्या पर, एव न बढिया स्तर की मिलती हैं। विलासिता या व्यक्तिगत जीवन की सामग्री यहाँ कम है स्तर भी बहुत घट्टा नहीं है लेकिन बाई भूमा-नगा नहीं रह, इसका इन्जाम है। बाश हम भी एमा कुछ कर गये।

लेकिन, बाश लोटू। इग्नण्ड व कुछ घोर सम्मरण। जहाँ ट्रेनिंग हा रही थी उस नगर म रवानगी। वस २० स घावगी। हजार बास सीधर शहर स बापी दूर रहन हैं। सही बढ रही है लेकिन व वस खाना हार नव यहाँ रहन है। ट्रेनिंग के दौरान व हम बापी स्वे गग लगे थे। लेकिन इन विछन दिना म उनका प्रेम और विश्वास के दिन का यह एप्ट उठानर प्रदर्शन स्तर। स मुच हन एक-दूगर २ वारे म कितना कम-गलत जा ममम पाते हैं।

सदन म मर बापसी व टिकट व। कुछ घोर गंगा का यात्रा के लिए बदल-वान म कुछ भ्रमट है। एयर इंडिया वाले स्तर व २० हाउ व समय मुझे टामम कुच के दपनर म जान बा कहते हैं जर्कि सिटिंग बाउसिल वाला न दम मिनट के घट्टर एयर इंडिया के नाम भाग्यवक अधिपार पत्र लिखकर द दिया था। साचता हूँ, विदेश। म वस भारतीय कभी-कभी त्रि-म म प्राय हुए अपन दणबासिया की कठिनाई को समझन हत करने म बच्चे क्या पड जात है ? लेकिन भद्रम ही यह हमेशा और सभी पर लागू होने वाली बात गरी है—सदन म हम दाता को निता त अपरिचित भारतीय परिवार। १ जो अपनतर ही नहीं प्राथम-स्मल भी मिला—वह न तो भुवन की बीज है और न उसम कभी उभूण होने की सोच सकता हूँ।

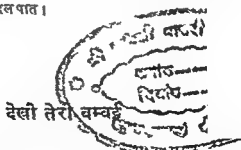
3 जनवरी, 1977 को प्रात 10 बजे म आरम्भ हुए 24 घण्टे हम जीवन के सबसे कठिन और विचित्र घण्टे साबित हुए। एयर इंडिया ने टिकट म घसलत मे प्राग के लिए 10 बजे सुबह उड़ान दिखाई थी। हवाई घडडे पर पता चलता है कि साढे चार बजे शाम तक कोई उड़ान नहीं है। 11 55 बापहर की एक विधेय उड़ान का पता चलता है। लेकिन वह जहाज भी उड़ता शाम को ही है और चूकि प्राग मे मौसम खराब है उड़ान प्रफुल्ल पर समाप्त घोषित कर दी जाती है। और फिर सारी रात तीन ग्लपाडिया मे साग सामान चढाये-उतारत-ढोते सुबह प्राग जाकर लगते हैं। लेकिन मुसीबतें खत्म नहीं होती। भापा अनजानी,

मुद्रा अनजानी, टेलीफोन करने की प्रणाली अनजानी। दा घण्टे प्लेटफाम पर टकराये भारी तब सम्पक अधिकारी और दुमापिब के दशन हुए। लदन मे ग्रहसास हुआ था कि वाउटर के उसपार खडे गरज्जम द अर्जीदार के प्रनि, कुमी पर बंटे अधिकारी का ग्ग्व ह्वाा और टालन वा हा तो कंसा लपता है —यहाँ समझ मे आया कि गाव के वेपडे, सरल व्यक्ति की शहर मे क्या कठिनाइयाँ हा सकती हैं।

य मीठे बटुए अनुभवो सम्मरणा की यह दास्तान तो जिन्दगी जितनी लम्बी है। निद्रा प्रवाम क एक सम्मरण से दात खतम करेगा। लौटते हुए एक दाग फिर पश्चिमी जमनी का फ्रैक्फुल हवाई अड्डा। चारा तरण वैभव और चमक-दमक। हवाई अड्डे पर एक सुसज्जित सैन्य शीप भी, सैक्स शाजका भी प्रत्यक्ष। लेकिन प्यास बुझान के लिए एक मात्र सम्ने साधन मिनरल वाटर तक के दाम दो लायक पैसे जेब मे नही और पत्नी को प्यास लगी है। हागकाय मे व्यापार कर रहे भारतीय मूल के दो लखपति युवका से परिचय हाता है। वे वक्ता वाटन के लिए जुआ मशीना मे सिक्का डानन का खेल खेलते है। मुझे मिक्का डालन को दंत है। जैक पाट। खन खन करत हुए माक्स आ पडते हैं। मुझे भाग्यशाली बताकर फिर सिक्का डलजात हैं। फिर जैक पाट। लेकिन उनका सिक्का स मतनव नही है। गारी यमाई दखत-देखत फिर मशीनो क पेट मे समा जाती है। हँसत बिलबिनाते व लाटते हैं। मैं भी। पत्नी फिर भी प्यासी है। काश! एक मात्र भी मर पास न्ह पाता।

जिन्दगी मे पहली बार समझ मे आया कि गरीबी क्या चीज है, गरीब की सालसा और मजबूरी क्या हाती है—लोगो को घन लुगते और दावतें खात दख-कर उस पर बय, बीनती है?

लेकिन प्रश्न यही —क्या एसे अनुभव भी हम खाते-पीने को तनिक भी बदल पात हैं? काश, वे बदल पात।



हवाई जहाज मे आ बंठा हूँ। मित्र दूर, वही रूबे गए हैं, रतिग के पास। रतिग से लगी हुई ही मेरी बन्धी ली ड। किननी निरीह, किननी प्यारी ला रही है। कंसा हाता है यह अनुभव —डीक दुनिया से जाने मे क्षण जैसा। मनुष्य एकाएक अपने आत्मा सबसे बड़ा हुआ अवेता अनुभव तरा जगता है। अपनी बमझोरियाँ एकाएक उजागर हो जाती ह माद हुए सारे स्नेह जाग उठते हैं

था। यत्र छ सात मौ बमाता हूँ। हिम्मा भी इता हूँ। बोला हुआ मि नही ये मगवा।

गरीबी हटाओ का नारा हमन उठाया, बर्दमानी हटाओ का कब उठायेग ? क्या गरीबी ज्यादा बुरी है बर्दमानी से ? या गरीबी हटने के बाद बर्दमानी खटकती नही जसे गैडे की खाल में पसन वाले जानवर ? क्या गरीबी हटने से ही बर्दमानी हट जायेगी ? क्या पढ़ने गरीबी हटाओ—फिर बर्दमानी की सोचेंगे ? कौन जाने जवाब कौन सा सही है। लेकिन अमेरिका बगरह में बेहिसाब अमीरी के बावजूद भी लपता है बेइमानी चलती है, अफगार की खरें कुछ ऐसा ही बोनती हैं। लंदन में अश्लील माहिस्य की बिक्री को लेकर भी ऐसा ही कुछ पढा था। क्या कभी भी मानव-समाज बर्दमानी से मुक्त रहा है ?

लेकिन इस चक्कर में उम्मीद छूटा जा रहा है। यह धार्ये रास्ता जुहू जाना है। यह वह हवाई अड्डा है जिसका सतिभुज ममभक्कर, जाने या मनजाने, एकाधिक हवाई जहाज उतर चुके हैं और भयानक दुघटनाएँ हाते होत बाल बाल रह गई हैं।

कादिवली का लैबन फ्रांसिस आ गया है। पाटन यह है। बगर में एक बार खडी है जिसके मालिन पालिडार ही जा रहे ह। मैं टैक्सी का भाडा चुकाता हूँ— 10 40 ५० और सज्जन से इजाजत लेकर उनकी गाडी में जा बैठता हूँ।

4 30 बज गए हैं। कादिवली रेलवे स्टेशन से सोल का टिकट लिया है। यह का 90 पैसे लगता है। फस्ट का ५ 80, 25 एक मील का रन है। ट्रेन बम्बई को घुर बीरती हुई निकलती जाता है—नैसे मरीज के शरीर में से डाक्टर का मननर। अजीब दश्य है—मुद्र में गगनचुम्बी अटटालिकार्ये रेलवे ग्राहन के साथ-साथ लगभग पूरी दूरी में भूमिगर्भा गद्दी वस्त्रियां डेअरिया, मकान जिहू मकान कहते शम माय। बीच के बीच में मकान, मकानों के बीच में बीचड, टटटी करते उग्ने, घूरो पर चुगत मुग्गे भूमिगर्भा यह उम्मीद का पिछवाडा है। एक नाम लिखा दीखता है— सर्वोदय हिंदू हाटल। रिद के रिद रहं हाथ से जनन न गई।

सब तरह के चेहरे, हँसते चेहर, प्रफुल्लित, स्वस्थ चेहरे, म्यान, पीले चेहरे, चुस्त आत्मविश्वासी स्त्रियां, गतपीवनार्ये। लेकिन सबसे ऊपर उभरकर आने वाला एक भाव भनुष्य की विपरीत परिस्थितिया से लडन की शक्ति असीम है, जीयनेच्छा उत्कट है। वह मग भोजना है अक्मर भोक्ता है फिर भी जीवित रहता है। चूहा ने पिजरे के अंदर ही सारा मरजाम कर रखा है—कँवरे वाले होटल, सन एण्ड सैण्ड ताजमहन मूगल्ली खबना धूप मामग्री की डेरिया आधे कटे केले भेलपूगी 'व्हेअर बुलटम फलाई' के कामोद्दीपक पोस्टर जिहू कई समाज सुधारक देखले तो रात भर सोन पाए। इम्पार्टेंट सादियां, वेन घडियां

ब्रू स्लाइड बेचते हामर, मरिन ड्राईव की कार दो, चचगेट की गमछ, मोटे चूरे अमीर और दुखी चूहे, गरिब और दुखी चूहे, कुछ मिने जुले सुखी चूहे और कुछ दुपले चूहे ।

चच गेट से लौट रहा हूँ । स्नो ट्रेन है । भीड़ बढ़ती जा रही है । बांद्रा आते आते इतनी बढ़ जाती है कि लघु आकार वाले शरीर के और लघु हो जाने का खतरा हो चला है । भीड़ में दबी सकुची एक महिला खड़ी है । उसका साथी पुष्प निरुपाय उसकी वाह सहला रहा है । महिला की आँखों में एक भाव है । पुष्प की आँखा में भी । मैं इन भावों को समझ तो पा रहा हूँ लेकिन बयान नहीं कर सकता । मनुष्य का दोष नहीं है । इस भागदौड़—इस भीड़भाड़ में सचमुच ही सिवाय पेशेवर समाज सेवका के, कोई कुछ नहीं कर सकता । मनुष्य का पहना णप एक अमानवीय समाज रचना करने का है । उसके बाद दोष सारा उस जीवनक्रम, उस समाज रचना का है । अभी इस ट्रेन में लटकता हुआ कोई व्यक्ति गिर जाय, उसकी एक टाँग ट्रेन से कट जाय, ता क्या मैं स्वयं उसने लिए कुछ कर सकूँगा ?

राम राम करने वाला—चचगेट से बांद्रा फस्ट का 2 65 र०। टैंक्सी । रात का एक बज रहा है । कादिबली से चचगेट और वहाँ से लगभग विकटोरिया टर्मिनस तक हो आया हूँ । पलारा फाउन्टेन से पुराने कबाडियेपन की आदत के बशीभूत होकर पाँच भारी भरकम पुरानी किताबें ले आया हूँ । राम जाने हवाई जहाज वाले ले जान भी देग या नहीं । लेकिन बाकी सोच विचार कल । बहुत थक गया हूँ । अन्न विश्राम ।

अच्छा घी 18 रु० किलो । दूध 90 पैसे 1 70 या 1 80 तक बढ़ी गयी है—लटका कह रहा था अब वारिश भी ऐसी ही है तब कोई बात है ।

दूसरा दिन । जिनसे मिलना है उन्होंने दोपहर का समय दिया है सुबह खाली है । रीगल में 'गस ऑफ नेवरोन' लगी है । पहले नहीं देख पाया था । आज देख रहा हूँ । 1943, द्वितीय महायुद्ध की एक कहानी 4000 ब्रिटिश सैनिक एक द्वीप पर धिरे हैं । छै व्यक्तिगो का एक दस्ता नेवरोन भेजा जाता है । उद्देश्य—उन जमन-मारक तोपों का विनाश जिनकी वजह से घिरे हुए सैनिकों की मदद नहीं की जा सक रही है । अनेक रोमाचक घटनाओं के बाद उद्देश्य की प्राप्ति—छै में से तीन की बलि के बाद । बहुत बढ़िया युद्ध चित्र, लेकिन वह बात नहीं जो 'वैटल आफ ब्रिटेन' 'तॉरस आफ अरबिया' 'वार एण्ड पीस' या 'डायटर जिवागा' में थी ।

भेट के लिए ठीक तीन बजे पहुँच जाता हूँ । राजस्थान के लाक संगीत निपयक 'माम्टर टेप' जिसे दो दिना से एक बहुमूल्य खजाने की तरह सीने से चिपकाये घूम रहा हूँ रिक्ताड कम्पनी के प्रबंधक के हवाले करता हूँ । उनसे

शास्त्रीय संगीत के एक उभरते सितारे का जिक्र करता हूँ। वे जवाब देते हैं— शास्त्रीय संगीत ? एक नितान्त नये बनावार की रिकार्डिंग ? क्या आप जानते हैं कि पत्नी गायन द्वय जो काजी जाने माने हैं वे रिकार्ड की 400 प्रतियाँ भी बचनी मुश्किल हो रही हैं। सच्चे लाव संगीत के भ्रष्टते फील्ड की बात उठाता हूँ। लोक संगीत ? वे बनाते हैं—गजस्थान के विवाह गीत का रिकार्ड बनाने की बात चनी गी। आप विश्वास करेंगे कि 300 प्रतियों की जिम्मेदारी लेने वाले भी नहीं मिले। चलिए, होगा—सिर्फ फिल्म संगीत के रिकार्ड भरे जायेंगे। लोक संगीत के रिकार्ड बनने से ता' भ्रष्ट, बनावटी संगीत के, बेमेल शहरी बाजी के साथ। आशा की एक ही विरण है, एक फिल्म प्रोड्यूसर एक फिल्म का 10" का रिकार्ड बनवाना चाहते हैं ? कारण फिल्मा में गाना की सट्टा कम होनी जा रही है, 12" का रिकार्ड एल भी रिकार्ड भर जाना मुश्किल हो चला है।

कुछ खरीददारी करता हूँ। फ्लोरा फाउन्टेन पर 40 पैसे के चार चीकू लेकर आ लेता हूँ। फिर चचेरे स्टेशन। फिर बाबा, फिर घर—इस बार पैदल। रात। नाद। मच्छर।

बम्बई में तीसरा और अंतिम पूरा दिन। मेरे मेजबान मेहरबान आज का दिन मेरे लिये निकालते हैं। उनसे साथ गेटवे आफ इंडिया जाता हूँ। वहाँ से 3½ रुपये का माने-जाने का ऐलिफेन्टा गुफाओं के लिये नौका का टिकट। लगभग 13 मील का सफर—एक घण्टे का रास्ता। ऐलिफेन्टा का अनोखा-सौंदर्य—जितना विशाल उतना ही कोमल और ललित। अघनाशीश्वर, गिव विवाह, त्रिमूर्ति महेश्वर जैसे मूर्तिकला के और बितने उदाहरण मिलेंगे ससार में। रोम और ग्रीस की मूर्तिकला कोई कम नहीं थी। लेकिन वहाँ शरीर के स्तर से परे, आंतरिक सौंदर्य को उजागर करने वाली बसी दृष्टि कम ही परिलक्षित होती है जिमने सदियों तक हमारे मूर्तिकारों को प्रेरित किया है। सिर्फ पैसे के लिए काम करने वाले लोग ऐसी कृतियाँ नहीं रच सकते थे। अवश्य ही कला उनके लिए धर्म का दर्जा रखती होगी। और इसी सिलसिले में एक और बात। सौंदर्य के लिए किसी अशुभ पकड़ थी हमारे पूर्वजों में, कितना अवकाश था उन्हें कला प्रेम को मूल करने के लिए। समानांतर मंदिर ऐसी जगहों पर बने हैं जहाँ प्रकृति का सौंदर्य बेहिंसा बिलख रहा है, और हम ? हम जो सौंदर्य हमारे पुरुष हमारे लिये छोड़ गए हैं और जिसका बहुत या भाग बक्त और कुछ लोग के हाथ पहले ही बिनष्ट हो चुका है वो कुरूप बनाने में लगे हैं। जा गया से बचा उमर के ले डूबा, जो मानचक्र में उवरा उसे कुचकी तस्कर ले उन्ने।

सोते हुए बम्बई में पश्चिम समुद्र तट का विहंगम दृश्य दलन को भिन्नता है। गेटवे आफ इंडिया के पीछे गया ताजमहल होटल खड़ा है गया है जैसे घोंती कुता पहने बद्ध पिता के पीछे चल बीटम में मज्जित उद्वत बेठा खड़ा हो। या तो यहाँ

गेटवे ऑफ इंडिया को नहीं होना था या इस नये होटल को। सार बम्बई का यही हाल है। पुराने मुस्लिम-गुजराती ब्रिटिश स्थापत्य का रंग नई गगनचुम्बी इमारतों के मेल में बदल रहा है। स्थापत्य की एक खिचड़ी पक रही है, लेकिन शायद इसका कोई इलाज नहीं है।

महकरी के लीन में कुछ खाने के लिये रुक जाने हैं। एक रुपये साठ पैसे में काफी कुछ मिल जाता है दक्षिण भारतीय ढंग का। मेजबान बताते हैं—दस साल पहले 90 पैसे में पूरा खाना मिल जाता था। यहाँ से बात चल निकलती है बम्बई की महंगाई की ओर यहाँ पर चलने वाले जीवनयापन के लिए सतत सघष की। मैं विचार व्यक्त करता हूँ कि बम्बई में आयिक रूप में निम्न के लिए भी रह पाना सम्भव है, बहुत अधिक धन वालों के लिए भी मुश्किल मध्यवर्ग की है जिन्हें “तिविंग स्टैंडर्ड” का ध्यान रखना है, जिसकी आय सीमित है और जिसे टक्स देने पड़ते हैं। मेरे मेजबान अनक उदाहरणों के साथ सरी बात की ताईद करते हैं।

जहागीर आठ गैलेरी बिनो और कला वस्तुओं का बहुत अच्छा संग्रह और उतना ही उत्कृष्ट प्रदर्शन का ढंग।

मेवाड और बूढ़ी शैली के अनेकों चित्र देखकर सब अनुभव होता है। नेचुरल हिस्ट्री विभाग भी कमाल का है। रयाल आता है—शायद पचास साल बाद हमारी सत्तानों के लिए वय पशुओं के नाम पर यही भुसभने शरीर देखने को रहे जामेगं।

मॉरन ड्राईव होत हुए लौटना। ‘रानी का नैकलेस’ दिन में बुन्ने बल्ब जैसा आभाहीन लग रहा है। लेकिन तारापोरवाला मछलीघर देखकर तबीयत खुश हो गई। कैसा बडिया संग्रह और कैसा बडिया प्रदर्शन का ढंग। बम्बई जाए तो यह मछलीघर देखना न भूने।

शाम हो रही है। सूरज अस्त होने को है। जुहू का रस्त करता हूँ। पट्टेबने के पांच मिनट बाद ही सूर्यास्त। चहल पहल से भरे इस रेनील विस्तार पर दूर तक चला जाता हूँ। यह इस मटानगरी के लिये फेफड़े का दर्जा रखता है। खिल खिलाने हुए बरूबे, अपनी अपनी परेशानियों को भूले हुए बयस्क। सागर के गजन-तजन के बीच एक दूसरे के हृदय की धड़कन सुनते हुए प्रेमी युग्म। मानो रीप्यानू सागर बार बार उन तक जाना चाहता है और पछाड़ें ला-वाकर रह जाता है। कितना सुंदर माहौल, एक गीत शवल लेने लगता है—

कौन ये जाने किसके हृदय में किसके लिए क्या भाव छुपा है।

प्यार से बोली प्यार मिलेगा, इसमें सारा राज छुपा है॥

लौटता हूँ। एक ओर बातचीत टैंक्सी वाले में। 22 साल पहले मंगलोर से। उस समय भाडा 4 आने मील। 10 रुपये के पेट्रोल में दिन भर गाड़ी दौड़ाया। अब सात रुपये पंद्रह पैसे में 5 लीटर मिलता है। पिछले दस साल में बहुत बढ़

गया है बम्बई । 20 22000 टक्कियाँ । पहल 3 4000 । पहले 60 पैसे प्रति मील अब 1/—रुपय । अपनी टैक्सी, 30 रुपय रोज । भाड़े पर चलाने वाले का 10-15 रुपये रोज । मकान किराय बिजली पानी पर 30 35 रुपय खच, वही घूस खोरा का रोना—पहले सजायापता आदमी को लाइसेंस वही देत थे अब 400 500 लेकर दे दते ह । इसस टैक्सी भ चोरी हा जाने की बात सुनाई देती है । मैं कहता हूँ बम्बई की पुलिस की बहुत तारीफ सुनी थी । हाँ सी० आई० डी० है, टाप क्लास । मेर मेज़वान म माटरसाइकिल वाले ट्रैफिक पुलिसमैन की भी बहुत तारीफ सुनी थी । परमिट दुकानदार ही द दता है । शगन खरीदने म कोई कठिनाई नहीं । स्मगलिंग के बार म एक जानकार कहत हैं कि थोडा बहुत स्मगलिंग भी नमाम बुराईया की तरह हमशा चलागा उसी तरह जस हवा म वायरस बहुता है । दाने की बात यही है कि वह महामारी न बनने पाय ।

लौट रहा हूँ पाली हिल । निक्किंग राड से तीसवें रास्ते पर मुड़ते ही बाइ ग्रीन नाल म एक मानव आकृति दीव पडती है ठिठक जाता हू । 14-15 साल का एन लडका वही सोने की तैयारी मे है । पास म एक पिल्ला दुबका हुआ है, मैं उत्सुक हो जाता हूँ । मन का ठेस भी लगती है—नाउ जैसी गद्दी जगह म एक मानव लेटा है क्या भई और कोई जगह नहीं है क्या रहन के लिए ? नहीं । सारे मौसम ऐस ही निकाल दते हो ? हा । मा-बाप मर गए । घ-घा रद्दी कागज इन्टठा करता हूँ । कमाई ? दिा भर म दो-ढाई रुपया गुजार को काफी । यह पिल्ला ? अभी अभी कहीं से चला आया है । नाम सम्यद ।

बम्बई बहुत बड़ी है । मैं बहुत छाटा । मेरी बम्बई से साबके की मवधि उससे भी छोटी । लेकिन मुझे लगता है सम्यद से मिलकर बम्बई का धुधला ही सही, एक रूपाकार मेरे सामने आ गया है । बम्बई सार पश्चिम भारत का केन्द्र-स्थल भारत की सांस्कृतिक राजधानिया मे म एक । स्वतन्त्रता संग्राम के केन्द्र-स्थलो म न एक । बम्बई जहा दश के अच्छे से अच्छे कलाकार और लेखक बसते हैं । बम्बई जहा 20 लाख लेने वाला हीरो रहता है और 2 रुपय रोज कमाने वाला अनाथ सम्यद भी । अपने स उकताया बम्बई बम्बई मे भरमाया बम्बई हँमता जगमगाता बम्बई, अघेरा व चिपचिपाता बम्बई, गमकता लहलहाता बम्बई, बम्बई त्रिजिज्जाता हुआ नव 5000 रु० स ज्यादा प्रति गज जमीन के भाव वाला बम्बई, एक दूसरे से निर्लिप्त अपनी धुन अपन दुखड़े मे लिप्त बम्बई मित्रजुल-कर सब भेलता, हर नये आन वाले के लिए, गटर म ही सही जगह निकालने वाला बम्बई ताजमहल होटन वाला बम्बई नाले म मोते सम्यद वाला बम्बई धमयुग , वीकली टाइम्स आफ इण्डिया , ब्रिस्टल वाना बम्बई हुसैन, खुशबत सिंह वाला बम्बई मटो और राजे ब्रसिंह बेदी वाला बम्बई ऐतिहासिक बम्बई नय से भी नया बम्बई सर-भाटे घ-घा वाना बम्बई चकला और बश्यालयो वाला

बम्बई—अनंतरगी बम्बई, अनंत रूपी, अच्छा बम्बई, बुरा बम्बई। वेईमानी के साथ गरीबी से समृद्धि के साथ वेईमानी की ओर बढ़ता बम्बई—और विस्तार से देखने के लिए लौटूंगा बम्बई। फिलहाल सत्यद और टाटा वाले बम्बई—तुम्हें नमस्कार।

—1972 में लिखित

कुन्दन कण्ठी सहगल एक पुण्य स्मरण¹

तीसके साल पहले की बात है। पाच छ वष का एक बच्चा है ? घर में हार-मोनियम पर बालम आय बसो मोरे मन में और 'तड़पत बीत दिन रैन' गाये जाते हुए सुनता हूँ। गीतों के अर्थ उसकी समझ के बाहर हैं ? ये बालम कौन होता है जी ? और कहानी सुनते सुनते आराम से सोजाने की बजाय तारे गिनते रहने में क्या तुक = ? लेकिन गाने उमे अच्छे लगते हैं। उसने स्कूल में एक लड़का 'साजा राजकुमारी साप्पा' गाता हूँ। बिता प्यारा गीत। लेकिन पिना की साइकिल पर स्कूल जाने वाला वह ठाढ़ा संगीतप्रेमी, इतने बड़े लड़के और बलाकार से फर्माइए करके वह गीत बार-बार कैसे सुन ? हाथ में बालपन की छोटी-छोटी खिगिया छाटी छाटी भजवरियाँ। फिर कुछ दिन बाद, वह खुद 'बाबुल मोरा नेहर छनो जाए' का टूटे फूटे और गलत सलत ढंग से गाने लगता हूँ। लेकिन लाग एम गाने का उससे बार-बार सुनते हैं—यहाँ तक कि भैरवी के कोमल, दर्दोल स्वर अनजाने में उनकी जीवन संगी बन जाते हैं। कुछ बक्त और गुजरता है। वह 'मेरी बहन और 'तानसेन' फिरम दखता है। 'मेरी बहन' के 'दो मैना मतबारे तिहारे' और 'छगन लुमा न ए प्यारी सजनिया'—और इस गाने के साथ चलने वाली सजनिया की लुका छिपी-उसे बहुत अच्छे लगते हैं। लेकिन जब वह दोन गीतों का गाता है तो बड़े बूढ़े बुरा सा मुह बनाता हूँ। क्या भला ? 'तानसेन' खासतौर से उस पर जादू कर देता है और वह उसे बार-बार दखता है कभी इजाजत लेकर, कभी स्कूल में 'गोल' हाँकर। सप्त सुरन तीन ग्राम' में अपने आप साजों का बज उठना। वाह ! और वा 'रुमभुम-रुमभुम चाल तिहारी' से पागल हाथी का बस में आ जाना। क्या रहन ! 'दिमा जलाभा' में दसा, दिए कैसे जल उठते हैं—एकाएक जगमग जगमग ?

कुछ साल और। अब घर में रडियो है जिग पर वह 'देनदास', 'सूरदास', 'परवाना' और 'शाहजहाँ' के गाने सुनता है—'मेरे सपना की रानी', 'ऐ दिले बेकरार भूम', 'चाहूँ बर्बाद करेगी', और तभी खबर आती है कि उसके इन मन पसंद गीतों का चहूँता गायक कुदरालाल सहगल अब नहीं रहा। 'जब दिल ही टूट गया, हम जी के क्या करेंगे।' गायक की आवाज़ और दिल दाना टूट गए थे। और वो नहीं रहा, सुनने वालों को अचानक में छोड़कर चला गया। जमाना बड़े जीव से सुन रहा था, हमी सो गए दास्ताँ बहूत-बहूते।'।

और आज वह बालक बड़ा हो चुका है। इन पक्षियों का लिखते समय उसका रक्खे प्लेयर पर सहगल के गाने बज रहे हैं एक-के बाद एक 'जीवन बीत मधुर न बाज, दुख के अब दिन बीतत नाही', 'साईं ह्यात आए कजालेचली चल', 'ऐ कातिबे तकदीर सुनो-सुना है किशन फाला', 'रीत में जीवन जोला'। एक गीत-मफर, सुर का, राग का, जिंदगी में धुले दद में से खींचकर निकाले गए सोज का एक दरिया, एक बारबाँ एक पूरे युग की तेज हुई घड़कों का टेप। सहगल चले गए। मुदबत हो गई उहे गए। लेकिन मेरे लिए वे अब भी एक जिंदा हकीकत हैं। और निश्चय ही इस मामले में मैं अबेला नहीं हूँ। लाक्षा हिंदुस्तानियों का दिली जपवा है यह।

अभी कुछ ही महीने पहले की बात है। एक नौजवान ने ताजा फिल्मी गीत की फर्माइश करते हुए कहा था—आखिर जब तक कोई 'बाबुल मारा नैहर' सुनता रहे? उसको हक था यह कहने का। हर युग, बल्कि हर पीढ़ी का यह हक है कि वह नई-नई चीजें रचे देखे सुने। नए सँवर एक जगह लगी मूलता है। सहगल खुद नए थे क्रांतिकारी थे, उही अर्थों में जिनमें प्रेमचंद और निराला, उलूआ और शान्ताराम, अमता शेरगिल और मातलण्डे क्रांतिकारी थे। लेकिन समार का नियम है कि हर नई चीज भी पुरानी पड़ जाती है। वैसे भी सहगल मनुष्य थे और मनुष्य भगवान नहीं होता। आज जब हम विचारते हैं ता सहगल के अभिनय और गायन में कई कमियाँ दिखाई जा सकती नितान्त सम्भव है। उनकी धुनें रीधी सादी और अक्सर अपने का दोहराती हुई-सी होती थी। आरकेस्ट्रा तब भारी भरकम नहीं होता था। पाश्चात्य धुनें, साज और रिद्म भी तब नहीं थे। कई माना में अशोक और दिलीप जैसे अभिनेता, सचिव देव जैसे संगीत निर्देशक, विशार और रफी जैसे गायक, सहगल के युग को पीछ छोड़कर बहुत आगे बढ़ आए हैं।

लेकिन इस सच्चे बावजूद सहगल महान् हैं कलासिक् हैं, और उनकी आर मोग बार-बार लौटते रहे हैं गीतों रहे हैं। क्यों? आखिर क्या?

सहगल की महानता का एक सूत्र भारत में सिनेमा के इतिहास से सम्बंध रखता है। सवाब् फिल्मों का युग शुरू होने पर पश्चिम की भाड़ी नकल, गोर-

सरावे और थियेटर की नाटकीयता की जड़ से निकलकर जब भारतीय सिनेमा आधुनिकता की महती सीढ़ियाँ चढ़ रहा था तो उसकी उँगली पकड़ने वाला मे वरुणा, शान्ताराम हिमांशु राय, बी० एन० सरकार, देवकी बोस नितिन बोस, प्रार० सी० वाराल, पंकज मल्लिक इत्यादि के साथ सहगल भी थे। 1930 में 150 रु० माहवार पर वे यू थियेटर्स के मुलाखिम वन, पूरण भक्त के एक गाने स चमके और 'दवदास' बनकर हिंदुस्तान पर छा गए। आज फिल्मी गायन का जो स्वरूप है (यानी सही मानो में गायन समझे जा सकने वाले संगीत का जिसमें कान फोड़ और फूहड़ हा हू शामिल नहीं है)—सहगल स्वाभाविक, गालीन बहु शायद सहगल में अभाव में अयम्भव ही रहता। यह यू ही नहीं है कि आज के बड़े-बड़े सिने निर्देशक और गायक सहगल का मुक्तकण्ठ से खिराजे अकीदत पेश करते हैं।

दूसरे एक उलाकार रूप में भी सहगल बहुत ऊँचे थे। स्वर सम्पाद की उपाधि उन्हें अवारण ही नहीं मिली थी। कहा जाता है कि प्रयाग की एक काफ़े में उनके बाबुल मोरा नहर 'को सुनकर उस्ताद फय्याज खाँ न उठ गले लगा लिया था। राग गाँधारी में गाया गया भुलना भुलावो री सुनिये कितनी साफ़ ताने हैं। उनके कण्ठ में सरस्वती का वास था—ऐसी सागर जैसी गम्भीर झरने के पानी—सी साफ़ और सहृद सी भीठी आवाज जो कदम बाघ ले दर तक जहल में गूँजती रहे—वही तासीर जो पाकिस्तान की बजार में गायिका रश्मा की आवाज में बमोजिम है। यह भी हम ध्यान रखें कि उनका जमान तबकीनी पक्ष बहुत पिछड़ा हुआ था। वीराल बताते हैं कि बाबुल मोरा नहर का पिकचराइजेशन प्लेबकब जमान से पहले के दिनों में किस प्रकार हुआ था—आगे-आगे एक ट्रक में कमरा चला, उसके पीछे पैदल, गले में हारमोनियम डाले भाते हुए सहगल चले, एक दूसरे ट्रक पर साजिन्दे थे और तीसरे ट्रक पर साउण्ड रेखा डिस्ट वगैरा थे। आज के वातानुकूलित और सर्वात्मपूर्ण स्टूडियो में, सिक्सटी पीस' थार्वेस्ट्रा के साथ रेकाड किए गए कितने गानों में वो असर आ पाता है ?

तीसरी और सबसे बड़ी बात, कम से-कम मेरे नजदीक, यह है कि सहगल एक विशाल हृदय वाले बड़े इन्सान भी थे और मेरा विश्वास है कि बिना सहृदय और अच्छा इन्सान हुए किसी के लिए भी महान कलाकार हो पाना सम्भव नहीं है। दूसरे यह भी जरूरी है कि उसके दिल में दद और इंसानीट्रेंजेडी के साक्षात्कार से पैदा हुआ सोज, जहन में गहराई से विचार करने का माददा और आत्मा में किसी बड़ी आत्मा या लगन का प्रकाश हा। किसी भी क्षुद्र, स्वार्थी, सर्वांग और गल गाने वाले, महज ताल-सुर की पक्की मशीन के लिए सहगल हो पाना सम्भव नहीं है। वे अति का मदयपान करते थे और वही उनको ले दूवा। इससे

बावजूद वे भाजीवन एक सच्चे प्यार और खुशदिल इंसान रहे अपन पन का समर्पित, दोस्तनवाज स्वाभिमानी । वे० एन० सिंह बताते हैं कि किस प्रकार वे एक रईस, जिसने दावत पर बुलाकर जग हाथ उनस गाना भी सुनना चाहा या कीमती को ठुकराकर एक मामूली स्टूडियो-बक्स की लडकी की शादी में शामिल हुए और देर तक गाते रह । जिस वेश्या से 'कौन बुझाये तपिस मार मन-की सुगर सुरा की मोहब्बत' उनके दिल में जागी थी, बाद में, उसकी बीमारी और मजबूरी ६ दिनों में, जब वे खुद प्रसिद्धि के ज़िखर पर थे, वे दा हजार रुपये उसके चरणा में रख आए थे । अपने दोस्त—मोतीलाल की जन्मदिन की पार्टी में, बीमारी की वजह से न बुलाये जाने के बावजूद वे स्वयं पहुँचे और रात तीन बजे तक गाते रहे । हंसमुख और हँसिर-जवाब गजब के थे । बी० एन० सरकार ने कहा 'तुम नशे में जमीन पर पड़े थे' । 'नहीं सर बड़ा कार्पेट बिछी हुई थी ऊपर मिला । अपनी मर्जी के मालिक । मूढ़ हुमा तो बिना किसी से यह सुने कद-कद दिना के लिए गायब हो गए । मूढ़ हुमा का काम के आगे और सब भूल गए ।

ऐसा था वह अलबेला अनूठा गायक, साज सुर, मस्ती और कशिश की प्रतिमूर्ति कुन्तलाल सहगल जो टाइपराइटर बचता-बेचना युग गायक बन बठा और, प्रकसर सिर्फ एक हारमोनियम और एक मदद तयला जोगी की मदद से अपन अमर सुरा की, ससार रहने तक के लिए सितारा के बीच-बीच आकाश में टाँकता चला गया । अतिशयोक्ति लग ता क्षमा करें क्योंकि ज़ाहिर है कि मैं सहगल का आशिक भी हूँ मुरीद भी । मुझे कला के संस्कार उनसे मिले अच्छे-बुरे गाने में तमीज़ करना उहोने मिलाया जिंदगी की अच्छी चीज़ा से पहचान की गुरुआत उहोने कराई । इसलिए इन एक स मुलित समीक्षा या विवेचन में समझ, सहगल के सद्गुण में, उम्मे लिखने के लिए मैं अपना हूँ । मैं तो सिर्फ आज सहगल की तईसवी बरसी पर, उन सबको जिन्हें सहगल से प्यार है या जिनके लिए सहगल सिर्फ एक अच्छी आवाज़ वाला ना है और उनको भी जिनके लिए सहगल सिर्फ एक दक्खिनूनी असंगति है, सहगल की याद दिलाकर, एक भारी ऋण से बिचित्र उच्छ्रण होने की नाकाम आर अदना काशिश कर रहा हूँ ।

मैं नहीं जानता पुनर्जन्म होता है या नहीं, भगवान हैं या नहीं और हैं तो हमारी आपकी बातों, प्रायनाथों का गौरव काविल समझते हैं या नहीं । लेकिन यदि भगवान है प्रार्थना सुनते हैं और पुनर्जन्म भी होता है तो, ए भगवान सहगल फिर से इस दश में जन्म लें ।

देवो का दुर्ग, कुम्भलगढ

कुम्भलगढ देखकर अभी अभी लौट हूँ।

मैं उदयपुर से नाथद्वारा एकलिंगजी, बावरोली राजसमन् और चारभुजा होने हुए आया। वैसे चाहता उदयपुर से सीधे केलवाडा भी जा सकते हैं परन्तु पहले रास्ते में दशमोय स्थल अधिक पड़ते हैं। ऊँट पर बैठना न आता हो तो भार या जीप का प्रयुक्त करके आवें। केलवाडा से कुम्भलगढ चारक मील पड़ जाता है और पूरा रास्ता पहाड़ी चढ़ाई-उतराई का है। उस डाक बगल है केलवाडा में। उदयपुर से कुम्भलगढ-रणकपुर के लिए टैक्सी भी जाती मक्ती है।

हाँ, ता सुन रहा था कि केलवाडा में सर्दी खासी पड़ती है (केलवाडा समुद्र तल से कोई 3000 फीट ऊपर है और गढ ता फिर इससे भी ऊपर है)। पर तु रात को सर्दी कोई विशेष नहीं लगी। अस्तु मुझे उठकर आणमत्ता और पाशवनाय के मंदिर का स्थल के उपरान्त जब आठ बजे के लगभग गढ की ओर मुह्र किया तो पयटन का उत्साह और इतिहास के विद्यार्थी की जिज्ञासा दोनों ही मुझसे आ मिले थे।

केलवाडा के ऊपर लारी नदी के उत्पन्न स्थल पर ही एक बाघ बांधकर एक तलाब बना लिया गया है। इस मनोरम स्थान से जब पहले पहल दाना प्रारंभ, पवतगनामा की बाह्य में बाह्य गूँथे खड़े बाहरी प्राचीर के पट्टे फाट्य, आरेट पाल के दशन हुए तो सब मानिए, ऐसा बड़ा माना किसी अनात रहस्यमय 'लौस्ट वल' के प्रवेश द्वार पर आ सटा हुआ होऊँ। लगा जैसे नगरव से दूर मनुष्य की वस्ती से अलग प्रारंभ ऊपर, कोई द्वनामा की श्री भूमि है जिसका द्वारपी यह प्रहरी अडिग आरंभ विचार का है।

पर तु यह न सम्झिये कि आरंभ (पाल राजस्थान में दरवाजे का कहते हैं) पहुँचकर ही आप कुम्भलगढ पहुँच गये। जी नहीं मुरख दुर्ग तो यह। स दो मील आगे। जिसकी दाना आरंभ की वीहट चट्टानों में एक कठार अंतर में भी घर घर लेन वाली कोमल भावनाओं का तरह श्रियाली ने स्थान बना रखा है। ऐसी एक घाटी में महाकर रास्ता गया है। और यह तीजिये, यह आ गया हल्ला पाल। थाग आगे तो बढ़िये। बस। और अब जग सिर उठान देलिये—वह सामने कुम्भलगढ खड़ा है। समय के भाव वाली पड़ी हुई इन मुदढ और विशाल प्राचीरों का देखिये जिनके पत्यर-मत्यर में कहानी है, नराखे भराखे में इतिहास। उन मुदढ बुजों और भीनारा का देखिये जिनके बगूर दुधप रणशक्ति के सिंहासन हैं। जगता है जैसे स्वयं कालपुरष युग युगांतर के लिए व्यूह रचना करके बैठ गया है।

सार में पढ़ जाना पड़ता है देखकर। हम इस बीसवीं सदी में बना-बारागना की विनाशिता और यात्रिक चातुय पर मुग्य हाते रहते हैं। सैकड़ों वर्षों में धूप और पानी के बंधे खाते सडे इन प्राचीन स्मारकों को भी हम देखें। किन्तु धय, कितन चातुय, कितन उत्तम की जन्म न ना पड़ी होगी इन विनाश चढती उत्तरापी फमीला का बान म जिनका घेरा 12 मील के लगभग है और गिनकी चौड़ाई 15 से 30 फीट तक है और दीवार भी एक नहीं, दो नही, दीवारों का एक पूरा जान। पग पग पर ब्यूह रचना, पग पग पर दुश्मन के दांत सटटे करन का साधजन। एक वं गा एक चार द्वार सहरी फमीली के—भारेटपोल, हल्लापोल, हनुमानपोल और विजयपोल, और फिर भैरोवाल, तोडूपाव, चौगानवाल, पागरापोल और मनशपोल, इन पांच द्वारों के पीछे सुरक्षित भीतरी छोटा किला बानी कटार गढ। कटार गढ ने भदर ही जहाँ पहले महाराणा कुम्भा व महाराणा जयसिंह प्रभृति ने बनाये हुए कालिया मालिया इत्यादि महल थे, वही प्रथम महाराणा फतेहसिंह के बनवाय मदने और जनाने महल हैं। इन महलों के ऊपर चक्कर दिय ता जरा। आप देखेंगे दूर-दूर तक हरी घाटिया और लालवर्णी चट्टानों की मालिगन में बाघे प्राचीर और कठहार में पिरोई हुई मुक्ताभा जैसे मध्य पुत्र जिनके झरोखों में हरहराता हुमा पवन भाए भिचौली तैलता है।

पर ठहरिये, यह मैं कहीं से कहीं पहुँच गया। मैं तो आपका माय हल्लापोल पर था न। ता चलिये, आगे बढ़ें। यह आपके दायाँ वह मगरी या पहाड़ी है जहाँ से मुगला के तोपखाने न गन पर गोले बरसाय थे। और आगे, यह है वह बावड़ी जो मुसलमान घेरा डालन वाली न अपन उपयोग के लिए बनाई थी। जी हाँ, उस जमाने में घेरे हफ्तों, महीना चलते थे और मुगल सेना तो एक पूग का पूग शहर हाती थी। गढ पास आता जा रहा है और लीजिये, घन हम हनुमान पोल पर पहुँच गय। इधर देखिय, बाएँ। हनुमान जी की इस मूर्ति का राणा कुम्भा नागौर ने जीतकर लाये थे। यह है विजयपाल, दक्षिण दिशा में प्रमुख प्रवेशद्वार और अब हम गढ के भदर हैं।

मैंने कुम्भलग्न को देखो का गढ कहा है। उसका एक कारण यह भी है कि दुग में हिंदू देवी-देवताओं और जगों के मंथन मंदिर हैं। या जो कहे कि वे क्योंकि आज तो उनमें से अधिकतर खण्डहरों में बदल चुके हैं। कनल टाड ने लिखा है कि इसी स्थल पर पहले शायद चन्द्रगुप्त मौर्य के वंशज सम्प्रति राज (द्वितीय शताब्दी ई०पू०) का बाबाया हुमा किला था और इस बात की पुष्टि महा प्रव स्थित अनेकानेक जैन मंदिरों व खण्डहरों में होती है। विजयपोल के दायाँ और वह प्रसिद्ध वेदी है जहाँ महाराणा हवन-होम करत थे। इस वेदी के पीछे तीन खिणों का मंदिर है। इसके पीछे थोड़ा बाएँ हटकर है नीनकण्ठ

महादेव का मन्दिर । इस भव्य शिवालिंग को देखें—चार फीट ऊँचा और करीब इतने ही व्यास का । कहते हैं राणा कुम्भा पद्मासन में बैठे बैठे इसके शिराभाग पर तिलक करते थे । वेदी के सामने विजयपोल के बायीं तरफ गणेश और चार-भुजा के मन्दिर हैं और भी अनेको मन्दिरों के भग्नावशेष किले में यत्र-तत्र बिखरे हुए हैं ।

क्या आप किले में घूमना चाहेंगे ? लेकिन ठहरिये, बेहतर है कि पहले इस मुख्य महल में चलें और उसकी छतों पर से एक विहगावलोचन कर लें ।

देखिए तो, चारों ओर कितना बड़ा भू-भाग यहाँ से दीख पड़ता है । है भी तो हम काफी ऊँचाई पर । इन लहरियेदार प्राचीरों के पीछे देखिये यह पूरा दिशा में हाथियागुडा की घाटी में उत्तरन का रास्ता है । इस दाणीवटा भी कहते हैं । तनिक घूमिये, उत्तर की ओर इस उपत्यका में होकर पंदली का रास्ता या टुटया का होरा जाता है । पश्चिम की दक्षिण टोडावारी रास्ता इधर ही है । इन उपत्यकाओं में हाकर मनक रास्ते मारवाड को जात है । दिन साफ है और दूर-दूर तक कई शहर और बस्तियाँ भी देख सकते हैं आप । उत्तर-पूर्व में, वह दक्षिण, गढ़बोर और आमेड । उत्तर-पश्चिम के कोण में, वह हैं देसूरी और नाटोल । इनके पीछे इसी दिशा में पाली और जाधपुर हैं और पश्चिम में, कुछ हटकर वह देखते हैं आप ? वह सादडी है और उधर ही जवाई बाघ भी है, एरनपुरा के निकट ।

और अब जरा किले के अंदर भी दृष्टि घुमायें । तयभग मध्य में जो कुण्ड दीख पड़ता है आपके वह मामादेव का कुण्ड है और उसके निकट ही एक प्रांगण में राणा कुम्भा द्वारा प्रतिष्ठित मूर्तियाँ हैं । पास ही में अग्रतिम वीर पद्मीराज की छत्री या स्मारक है । बीच में ही, थोड़ा अपनी तरफ आत हुए जो दो तालाब हैं, वे चीपेला और बडवाताल हैं और वह दक्षिण, उत्तर-पश्चिम में जो टूटा हुआ मन्दिर आप देखते हैं, वह है पीतलादेव या जन मन्दिर । आपके पास ही, ज्ञान महला के पास, कोने में यह है भाली रानी की बावडी । नव दुर्गा का मन्दिर भटिन्यानी जी का महल और तोपखाना ता ऊपर आते समय मिले ही थे मार्ग में । अच्छा, अब जरा पूर्व की ओर भी देखें । वह जो मन्दिरों का झुंझुंसा देखते हैं आप, वह गोलारा मन्दिर कहलाता है और उसके पास ही वह है बामनवाला तालाब ।

मन नहीं मानता है न ? आइये, तनिक सोचें उन गुजरे हुए दिनों के बार में जब इस वीराने में एक पूरा शहर, कुम्भलगढ, बसा हुआ था । कसर रह हाग वे दिन जब सेवार से छके इन सरोवरों के तीर पनहारिना के नूपुरों की छन उन से निरंतर गूँजते होंगे और उहाँ स्वच्छ जल में सँकड़ी सुंदर मुखड़े प्रतिबिम्बित होते होंगे । जब बटारगढ के लापखाने की गरज राजनगर तक के भू-भाग का

भाड कटाया भाली न मिले, रण कटाया राव ।

कुम्भलगढ रे कागरे, यू माछर बढेने आच ॥

अथात तू चाह जितनी भाडिया कटवान, भाली रानी तुम्हें नहीं मिलेगी और चाहे जितने बीरा को कटवा डाल, राणा तेरे हाथ नहीं आयेंगे । यदि तू कुम्भलगढ के कंगूर पर घाना चाहता है (गढ में प्रवेश पाना चाहता है) तो, ऐ मालदेव, इसके लिए तुम्हें मच्छर का रूप धारण करना पड़ेगा ।

क्यों र कुम्भलगढ, इतना दुगम और अभेद्य समझा जाना था तू ? पर नू तो नहरा पुराना घाघ । दोल थोड़े ही देगा ऐसी तरकीबों से ।

कुम्भलगढ बोलता नहीं, यादा में डूबता जाता है ।

उसे याद आता है वह दिन जब पना घाय के ठौर ठौर घूमने के बाद अत में कुम्भलगढ के दुगपाल आशा शाह दंपुरा न गपनी मा के कहन से बालक उदय सिंह को शरण दी थी । फिर उसे याद आता है वह दिन जब कुम्भलगढ त्रिगुणा की पक्षिया गूज उठी थी और उदयसिंह ने चित्तौ के लिए प्रस्थान किया था ।

परंतु अकबर के हाथा चित्तौड का पतन हुआ । प्रताप न कुम्भलगढ को राजधानी बनाया । कुम्भलगढ के बूढ़े ओठ जैसे कुछ कहन को थरथरा उठते हैं । प्रताप, नरपुंगव प्रताप, चेतकवाला प्रताप । 1576 । हत्तीघाटी 1577 एक और द्वार । अफसोस, प्रताप कुम्भलगढ को न बचा सका । काका शहवाज खी का घेरा—भान सानीगरा की अद्भुत बीरता, असफलता पतन । कुम्भलगढ की आखें भीग जाती हैं । परंतु प्रताप ने तो फिर से जीता, था तुम्हें ? तेर गौरव के दिन पलटें थ न ?

गौरव । कुम्भलगढ की आंखों में एक सवाल छलकता आता है, कितन दिन का गौरव ? कहा था गौरव, क्या गढ़ विद्रोह के नायक रतनसिंह की राजधानी बनने का गौरव । सच कहता है तू कुम्भलगढ, गौरव के दिन शेष हो चले थे । बलिदान के जिस रक्त—मरोवर में कीर्ति की नौका का बप्पाराबल के बशघर खेतें आय थे, वह सरोवर सूख गया था वह नौका टूट फूट गई थी । सिसोदिया खून आपस की सिर फुडौवल के पाखरो की कीचड़ में मिलन लगा ।

मराठे आए, कृष्णा कुमारी गई । अंग्रेज उमरे, रजवाडे डूबे । रेजिडेन्सियां उठी, गढ खण्डहर हुए ।

साम्र फिर आई है, आई लोट चली । इतिहास के घेरे इस पापाणी भेष में को अब हम सोने दें । हालांकि इस अभी बहुत देर तक नौद नहीं आएगी और आस पास की घाटिया बहुत देर तक उससे पूछती रहगी, क्या र कुम्भलगढ । क्या आज भी तू भालिया भालिया पर दीपक नहीं जलायेगा ?

जंसलमेर कुछ यादें, कुछ बातें

सरकारो के रग

अपनी जिंदगी में आदमी न जाने कहाँ कहाँ रहता है और कैसे-कैसे दिन दखता है। लेकिन कुछ जगह और कुछ जमाने उसने जीवन का खास हिस्सा हा कर रह जते हैं। मेरे जीवन में जमलमेर तथा अगस्त 1964 से लेकर फरवरी, 1966 तक बहा गुजरने वाला का भी ऐसा ही स्थान है। आपका याद दिलाऊँ कि सीमा पर पाकिस्तान से हमारा सघप इसी दौरान हुआ था और ताशकंद में भीत का समाचार हमें 10 जनवरी की रात को तनोट चौकी से लौटते हुए रागमठ सनिक्-कैम्प में मिला था।

जसलमेर ने वारे में बे-द्रीय और मूल बात वहाँ के थार रेगिस्तान तथा कठिन व किसी सीमा तक आश्चर्यजनक रजिस्तानी जीवन की है। 15 000 बग मील व विशाल भूभाग में लगभग 7 000 बगमील पिचाट रेगिस्तान है और कृषि-योग्य क्षेत्रफल केवल 5 500 बगमील। सिराही जिले में अठगुने बड़े इस जिले की आबादी केवल डेढ़ लाख याने सिरोही की आबादी की आधी भी नहीं। एस भी इलाके हैं जहाँ घास का सालाना औसत डेढ़ या दो इंच है। स्वाभाविक है कि ऐसे इलाके में सारी की सारी जिंदगी जानबरा और ऊँटों के टोला तलो कुमा पारा टाडो बेरिया तथा टाका जैसे जल के स्रोतों तथा घास के मदाना के गिद घूमती है। और कुएँ भी कैसे—60 फुट से 300 फुट तक गहरे और अकमर सारी। अनेक गाँव ऐसे जिसमें एक भा कुम्राँ नहीं या फिर भीटें पानी का कोई नैसर्गिक स्रोत नहीं। दूरियाँ ऐसी कि जितना जयपुर से खेतड़ी उनका जसलमेर से विशालगढ़ याने 104 मील। और अब से कुछ समय पहले तक 100 बगमील की पीछ केवल 2 मील सम्झी सड़क। जाटो में बड़ाव की सर्दी और गर्मियों में घटा-टाप छाती हुई रेत, हरहराती हुई गम घाँघी। रेत के बड़े-बड़े टीले वनस्वति के नाम पर केवल कुछ भाटियाँ और खेजडियाँ मीला तक आदमी का निशान नहीं। यस्ती में नाम पर केवल पास पून के भोपे जो भी अकमर केवल गर्मी में आवाद रहते हैं क्योंकि जाड़ा और बरसात में वे सिंधियों के साथ तलो पर उनको दिना दिन भर पानी पिलान में और खुले में गुजरत हैं। सब ही बहा था ववि ने कि—

भाडा कीजें भाठ का पिंड कीजें पासाण।
वस्त्र कीजें लोह का सब देखो जमाना॥

लेकिन ऐसा भी नहीं कि जसलमेर ने समृद्धि और उत्थप व दिन न देते हा या यहाँ व निवासियों ने पौरुष में बगमी रसी हो। श्रीहृण के यात्र व वष न भाटी राजपूतो ने बहावतपुर तनोट नुरवा और सवत 1212 व बाद जंसल-

1 आकाशवाणी जयपुर से 59 196

मेर से सिंघ, वाडमेर, बीकानेर और पोखरण के बड़े बड़े भू भागों पर शासन किया और वहाँ महारावल अमरसिंह जैसे अनेकों प्रतापी शासक हुए। जैसलमेर की दुर्गमता में दुर्लभ जैन ग्रंथों व धमावलम्बियों को शरण मिली और तेरहवीं शताब्दी में वहाँ पालीवाल ब्राह्मण गए जिन्होंने सालमसिंह के अत्याचारों के कारण बाद में सामूहिक पलायन किया लेकिन अनेकों गाँव, खडीर्नें और सरोवर जिनके उद्गम और समृद्धि की गाथा आज भी सुना रह है। बाडमेर में सिंघ तक रत्नमाला बनने से पहले कारवानों द्वारा व्यापार और आवागमन का मुख्य मार्ग जैसलमेर होकर था। टॉड के समय में जैसलमेर नगर की आबादी 35 000 थी जबकि आज केवल 16,578 है। 4500 की जनसंख्या तो कुसघर और खाबा जैसे पालीवाल गाँवों की ही थी।

आज भी जैसलमेर में पुरातत्ववेत्ता और पर्यटक—दानी की ही रुचि की अनेकों वस्तुएँ अनेकों स्थान हैं जैसे घाटार और विशनगढ़ के किने, स्वयं जैसलमेर का किला जिसके द्वारे में यह दाहा प्रसिद्ध है—

ससार बड़ पतसार सामला,

सिर पाडे निका समसेग।

आज वणे दुनियाण ऊपरें

मानक बरनें जैसलमेर॥

किले के अंदर वने अनेकों जैन मंदिर और हस्तलिखित ग्रंथों तथा चित्रों का संग्रह, जैसलमेर में अवस्थित जगतप्रसिद्ध हवेलिया, सुंदरबा के मंदिर, सीरवा का नवी शताब्दी का मंदिर, पालीवालों के गाँव, दबी के पांच स्थान यथा तैमणराय देगराय, भादरिया काला झूगर और घटियाली, मूलसागर, अमर-सागर बड़ावाग इत्यादि उपवन और जैतसर भुज इत्यादि खडीर्नें और सरोवर। जैसलमेर में आज भी चिकारा हिरण और घोडावन या ग्रेट इंडियन बस्टर्ड के दशन हो जाते हैं और वहाँ की तलाइयों पर जाड़े में हजारों की संख्या में कुर्जें बटटा और बड्या इत्यादि पक्षी आकर उतरते हैं। वास्तव में कई दृष्टियों से जैसलमेर दुनिया से निराला और अद्भुत है और एक फासीसी विद्वान न स्वर्गीय डा० भाभा को ठीक ही लिखा था कि यदि मिस्र के अबू सिमल के मंदिरों तथा जसलमेर में से किसी एक का वचन का प्रश्न हो तो मेरा मत जैसलमेर को मिलेगा।

प्रकृति की हर चुनौती वातावरण की हर कठिनाई का जवाब जैसलमेर के नोमाने मदानगी और बीजल से दिया है। इतने स्वस्थ सम्बन्धों, महन्ती और खुले निल वाले लोग शायद ही और नहीं हों। वहाँ की खडीर्ना या छोटे छोटे बाँधों वाले तालाबों के पेटों में वर्षा के बाद बढ़िया गेहूँ और चना पैदा किए जाते हैं। और शायद आप तमाज्जुब कर वहाँ के बागों में बढ़िया आम भी होंगे

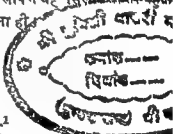
थे। मनुष्य तो मनुष्य, पशु-पक्षियों को भी दानो तीन-तीन दिन जिना पानी गुजार देने का अभ्यास हो गया है। शायद ऐम ही जीवत और जीवनी शक्ति की दाद देते हुए प्रकृति ने भी बड़ी सक्क मुरट भरत, साणा गीठिया जैसी घामो के मदान जनाय है तथा फोग, तूस और मनीर जैसी बनस्पतियाँ लगाई हैं जिनम लाखो पशु चरते हैं और जिनके बीजा पत्तिया और पत्तियों को मनुष्य भी अनेक प्रकार से काम में लाते हैं। नाममान की वर्षा स वहाँ बहुत बढ़िया बावरा पैदा हाता है और वहाँ के दूध, घी और ऊन की प्रसिद्धि दूर दूर तक है। भूटान-वाला के 40 पुरुष गहरे कुएँ के घमस समान जल की दाद मुझे हमसा रहेगी।

लेकिन और सीमाना प्रदेशों की तरह जसलमेर का जीवन भी देश के विभाजन में बहुत-बुद्ध विप्लवित हो गया। पहले सिंध के उपजाऊ मैदानों और जैसलमेर के रगिस्तान के बीच मनुष्यों और गवाहर की वस्तुधा का ससत आवागमन और आदान प्रदान चलता था। बारिश के बाद सिंध के मवेशी जसलमेर में चरते थे और शाली के बाद जैसलमेर के मवेशी सिंध जाते थे। साम्प्रदायिक मोड़द या और घम परिवर्तन के बावजूद मुसलमानों में हिंदू नाम और रीति रिवाज चलते थे। बाहरियों में रणमल, भर्मा में तलमणा और महगो में रायमल साहलडा आदि उपजाऊँ थीं। तनाट के मुसलमान भी घाटी की घाटी में अड्डा रखते थे। सिंध का चावल और गेहूँ जैसलमेर में बिकता था, जसलमेर का ऊन और घी सिंध में। विभाजन के बाद मदिया स चल आते इस घम का उदसन का जैसलमेर का मुख पश्चिम से पूर्व की ओर फेरेने तथा जसलमेर के अलगाव और विद्रोहों का दूर करने का काम शुरू हुआ जो आज भी चल रहा है। मगवाला और हरिजनो में बेतना आ रही है शिक्षा का प्रसार हो रहा है "अधुना का घातक लगभग समाप्त हो चुका है। सैकड़ों मील लम्बी सड़कें बन रही हैं। रेल जैसलमेर तक पहुँच चुकी है, 70 से 80 हजार तक की लागत वाले और 800 फुट से 1000 फुट तक गहरे ट्यूबवैल खादे जा रहे हैं हाताकि सारे श्रम और व्यय के बाद भी पानी अवसर खारा निकलता है। शरीर को नाम रूप की लागत से लगभग 80 लड़ोना का जीर्णोद्धार हो चुका है और राजस्थान गहर सम्पूर्ण हाने पर 70 गाँवों में फला और 4 गाँवों में लिफ्ट इरीगेशन सम्भव हो सक्ता और इस सक्का नतीजा हागा साधना के मामले में आत्मनिभरता। फिर भी कवल पाने तीन लाख रूपय सालाना की स्थाया राजस्व आग वाले इस जिले के लिए उसकी पाँच लाख भेडा, चातीस हजार ऊँटों और दो लाख तीस हजार गाय गैला तथा पशुपालन के घमों का महत्व कृषि की अपेक्षा हमारा अधिक रमा। अतत लाभ रूप जैसलमेर की आबी समझि उमके बारबारवर नस्ल के गाय बला और लगभग 30 मूल्य के सालाना ऊन के उत्पादन के सही उपयोग के चेहृरविकास में जुडी हुई है। जबकि इस ऊन का केवल 1/6 भाग जसलमेर में जाता-नुता जाता

है और विचोलिए के आधिपत्य के कारण उसका पूरा लाभ पशु-पालका को नहीं मिल पाता।

आज जैसलमेर तेजी से बदल रहा है। लेकिन जैसलमेर से ध्यान करने वाले हर व्यक्ति के दिल में यह तमना बनी रहेगी कि प्रगति के इस दौर में भी जैसलमेर के लोग अपने स्वभाव का खुलापन दिल की विशालता और अतिथि-प्रेम का भाव कायम रखें ताकि भविष्य में भी जब वहाँ हम जाएँ तो लग कि हम भीम विस्तार में भी ईश्वर के कुछ ज्यादा नजदीक, निजनता में भी आदमियत के कुछ ज्यादा करीब हैं। अक्सर जब मैं खाली होता हूँ जैसलमेर के युद्ध और शांति के दिनों की संकली यादें मन को घेरने लगती हैं। किशनगढ़ के कोट और सीमा के गाँवों की यादें, दुर्ग में बजते हुए सतारों के घोंसे ऊपर से गुजरते हुए हवाई जहाजों का वीर पुनर्निर्माण भजर पूणसिंह और कैप्टन सहाइ की शहादत तथा गोपा चौक की उत्साहभरी जनसभाओं की यादें, सत्तों के दितर सरपंच और ग्रामीणों की यादें जिन्होंने 6 मील दूर म्याजलार पर पाकिस्तान का कब्जा हो जाने के बावजूद गांव खाली करने से इकार कर दिया, कुर्गिया तने पर अंतरालान के साथ दापहर का भोजन और खुले दिल से बातचीत लेकिन यह सिलसिला बंद हो चुका है। लम्बा हूँ और समय बचत कम। इसलिए इतना ही लिखना चाहता हूँ।

थावा जैसलमेर¹



स्वर्गीय होमी भाभा ने जैसलमेर के बारे में तत्कालीन के द्वितीय शिक्षामंत्री को एक पत्र लिखा। उसमें एक फ़ामीसी पुरातत्वज्ञ का यह मत भी उद्धरित था कि यदि निम्न के आबू सिवेल के मंदिरों और जैसलमेर के ऐतिहासिक अवशेषों में सन्निही एक की बचान का प्रश्न उपस्थित है तो मेरा मत जैसलमेर के पक्ष में रहेगा।

कलापारसियों और इतिहास प्रेमियों की दृष्टि में यह है जमलमेर का महत्त्व। लेकिन हममें से बहुत कम इन बातों का ध्यान रखते हैं। मुझे है कि ही सज्जन ने तो यह प्रस्तावित किया था कि किशनगढ़ के किने को तोड़कर उसकी इटा का प्रयोग सड़क बनाने के लिए कर लिया जावे।

1 आकाशवाणी जयपुर से 6.5.69 को प्रसारित फीचर के लिए आचार-सामग्री।

जैनमर का किला जिसके द्वार में कहा जाता है कि सम्भवतः चित्तौड़ व पश्चात् वह राजस्थान का सबसे पुराना किला है बाफो जजरित दशा में है। यही बात पटवो की हवेलिया पर लागू होती है। बहुत कम लोग यह जानते हैं कि यह हवेलिया और इन पर की गई पील पत्थर की पच्चीकारी अपने ढंग की अनूठी हैं और पायद विश्वभर में इस पैमाने पर ऐसी बारीगरी का कोई दूसरा उदाहरण न होगा। यदि यह हवेलिया सुदूर जैनमर में न होकर वही दिल्ली प्राग के आसपास होती तो पण्डित का ताता लगा रहता और इनकी पुस्तकें उनके द्वार में लिसी जाती।

वक्त रकता नहीं है। न सभ्यता की प्रगति रकती है। मकड़ा सात्ता तब शेष भारत से कटे रहने के बाद अब जैनमर खुल रहा है, शेष जगत में मिल रहा है जल्द ही इस बात की है कि मरुभूमि का सूखा सपाटपना तो दूर है लेकिन मानिक जहरी सभ्यता का उससे भी भयावह सपाटपना जैनमर पर हावी न हो जाए, ऐसी कांक्षा की जावे।

सभ्यता और सभ्यता जमीन की तारीफ और उसकी खुशबू की तरह हानी है, उस जमीन में उगने वाले पेड़ पौधा की तरह होती है। एक हृदय प्रति रापण सम्भव है उसका धर्म नहीं। जैनमर की जिन्दगी के कुछ खास बातें हैं, सामान्य दाढ़ है। सभ्यता और प्रगति के एवज में मरण और यश दाढ़ रहें जिनका जाएँ, इसका ध्यान रखने की जरूरत है।

यह भी एक विचित्रता है कि पश्ची के जिन शायो में जिन्दगी जितनी बठिन और सघन थी वह वहाँ लागू की जिन्दगी में भी वैसी ही सखी खुलापन और आवगमयता मिलती है। जहाँ जिन्दगी आसान हानी है वहाँ वह बुझी बुझी और घुटी घुटी फमफुसी हो जाती है। इतिहास उठाकर देख लीजिए—रगिस्तान हो चाहे पहाड़ दुष्ट हो चाहे महाग, जहाँ भी प्रकृति विकराल है वहाँ के निवासी भी दिल के खुले और जानदार, जोरदार प्रेम और जोरदार घृणा करी वाले मिलेंगे। उनकी जिन्दगी जम तज सिरका है, गुलता ठहरा पोखर का जल नहीं।

जैनमर भी पार रगिस्तान का एक हिस्सा है और वहाँ के पारम्परिक जीवन में भी हम इन्हीं गुणों का दशा हास है। मैंने पाया कि जितने प्रतिष्ठित मन्त्री वहाँ के लोग हैं इतने अपसृष्ट सम्पन्न और हर घर इलाका के निवासी भी नहीं। दूसरी धार इन्हीं लोगों में से पहले इनको ठाकूदल और तस्वरी गिराह पनपते रहते थे। ऊपर से देखने पर यह एक विराधाभास लगता है। लेकिन इस की कुली भी विषम जीवन परिस्थितियों में परवान चढ़ने वाले म्बभावगत जातीय गुणों में ही है। भारत के उत्तरी पश्चिमी सीमाना के कबीलों में भी ऐसे ही परस्पर विरोधी गुणों की विद्यमानता रही है जहाँ जल और जमीन का नेकर अन्तहीन खून-खराबा हाता है पुश्तनी बँर बाँपे और निवाहे जाते हैं दूसरी धार

उतनी ही तत्परता और दिलेरी से बचन पाले जाने है, शरणागतों की रक्षा की जाती है।

जैमलमेर के रेगिस्तान की घुमक्कड़ जिंदगी इतनी अजीब है कि सुबह शान घरे में रहने वाले और नल का पानी पीने वाले शहरी किसी कल्पना भी नहीं कर सकते। क्या आप एक ऐसी बस्ती की कल्पना कर सकते हैं जहाँ सभी भोजे धर्यात भोरडियाँ साल के अधिकांश भाग में नितांत बीरान पड़े रहें क्योंकि उनके बासी अपने भवेशियाँ और ऊँटों के टोलों के साथ दूर-दूर तक पानी और घास की तलाश में भटकते रहते हैं खुले आसमान के नीचे दिन और रात बिनाते रहते हैं? और कुँ भो कस? तीन सौ फीट तक गहरे जिसने पानी डियालना एक महान तलब और पूरा काम है। ऐसे भी गांव हैं जिनमें पीने के पानी का कोई जगिया ही नहीं है। मैं उत्तरी सीमा पर स्थित एक गाँव बहाला में गया तो वहाँ नीसियों छाटे-छोटे बून के कुण्ड देखने को मिले। इनमें दकदका होने वाला बरसात का पानी ही एवमात्र भीठा पानी है जो इस खास वंश गाँव के लिए उपलब्ध है क्योंकि गाँव के समस्त कुएँ मारी हैं।

मैं जानना हूँ कि ऐसे हालात सुनकर कई शहरी मुकुमार बहेग—आखिर ऐसे हालातों में भाग वहाँ रहते कस हैं? या फिर, वहाँ रहने ही क्या है? ऐसे प्रयत्नकर्ता भून जाते हैं कि घर, टवा वह तैमा ही हा, प्यारा होना है और वहाँ सौ दुख होत हैं तो कुछ ऐस सुख भी हाते हैं जो सब दुखों पर मारी बैठते हैं।

जसलन जैमलमेर को ही ले लीजिए। कहा मिरेगी बैसी स्वास्थ्यप्रजल-वायु? वहाँ मिलेंगे बैसा दूध, बैसा घी? और परिणामस्वरूप, वहाँ मिलेंगे बट्टा के न लम्बे-चौड़े म्दस्य शरीर वाले पुरुष और स्त्रियाँ? जैसलमेर में स्वाभाविक रूप से भीला तक उगाई वाली घास सज्जन से आस्ट्रेलिया तक के लोग प्रभावित हैं जहाँ उन पर विस्तृत गवपणाएँ हुई हैं। मेवन ही नहीं, वहाँ आया एमी घासों और जड़ी बूटियाँ होती हैं जिनका विभिन्न रूप से उपयोग होता है। जसलमेरी ऊँट अपनी तेज चाल व बहा की धारदारकर नस्ल की भाँसे अपने दूध के लिए मशहूर हैं। घास के विस्तृत मैदानों में चरकर वहाँ की भेड़ें लगभग 30 साल रुपये सालाना के मूल्य का माटे सात लाख पौंड मध्यम श्रेणी का ऊन पैदा करती हैं।

सब अच्छा ही अच्छा तो वही भी नहीं होता। जैसलमेर में भी नहीं है। मस-नन, दूध व जैसे गालिय को निक्कमा कर दिया वसे ही रेगिस्तान के उहुत बड़े भूभाग की प्रभिशाप अभीम या अमल ने भी बहुतों को निक्कमा कर दिया है। सुबह उठे तो अमल दोपहर चढ़ी तो अमल साफ़ धिरी तो अमल, रात चढ़ी तो अमल। इस अमल का ही प्रभाव है कि सहज शूरता के दस मं मुझे गाँवों का एक ऐसा समूह भी मिला जहाँ शादी के मौकों पर तलवार भी आसपास से मगाकर

वाम चलाना पता है। अपनी ध्येयता के लिए जाते ही प्रयास धनिये का मार डालने की प्रथा भी यहाँ थी। सामाजिक और आर्थिक उत्पीड़न का शरप ही जिसके फलस्वरूप इसाने की सारी सम्पदा गुरूगारो और व्यापारियों के हाथ में सिमट आई और सीमा पर रहने वाले मधवाला या हरिजन की स्थिति पशुप या भीतदाग जैसी रही आई।

ट्यूबवैल और मन्क नहर और रक्त मिलान निश्चय ही इस स्थिति का नातिनारी परिवर्तन लाये। परिवर्तन घाना भी चाहिए। दम की गुणता, मानव की बराबरी और उसकी गरिमा अवाल और माय के उपीन को राब जाने की गारणी पहली धर्ते हैं इनका पाना हाना भी चाहिए। लेकिन जसा मैंने कहा जंसनमर की आत्मा न मर और उसकी विशिष्टताएँ भी रहें यह प्रयास फिर भी जरूरी है। उपाहरण के लिए जंसनमेर के लगे और उन्की संगीत परम्परा की ही बात न लीजिए। तान संगीत का हर जगह का अचना हाना ही है लेकिन लगे के तान-संगान की विशेषता उसका निश्चित शास्त्रीयता है जो शोधकर्ता के लिए एक बहुत ही राबन विषय है। इसी तरह यहाँ की हवैतियो भी है लेकिन लगे के तान-संगान की विशेषता उसका निश्चित शास्त्रीयता है जो शोधकर्ता के लिए एक बहुत ही राबन विषय है। इसी तरह यहाँ की हवैतियो भी है। उनकी लाजो का प्रवास म लाने के लसी हा अय राज यात्राएँ भी जान की जरूरत है।

जहाँ तक मेरा अपना सम्बन्ध है मेरी हाल की जि दगी म जा निरटता मेर और जसलमेर के बीच पैदा हुई बड़ किसी और प्रश्न का नेक नही। जसलमेर अय भी इतना आदिम और अलग जीवत और परासदिल है कि बड़ जि गी का हिस्सा बन सकता है और बनाया जा सकता है। जो जीवन शूय है या जहाँ जीवन के नाम पर केवल वारा की दोडभाग और मशीना का शोर है, व अया किसी की जि दगी का हिस्सा बनने ?

आसतौर पर के दिन निराले थे जब सीमा पर पाकिस्तान से हमारा सधप हुआ था यानी सितम्बर 1965 से लेकर जनवरी 1966 में तानक द समभौते तक। 9 सितम्बर को सुप्र तीन वजे भुटटेवाला की चौकी पर आक्रमण हुआ। बड़ी वीरता से चौकी के रखवाला न हमले को विफल करते हुए हाबूर के वीर पूनमसिंह के प्राणों के बदले छ या सात हमलाबरो को मौत की नीन सुला दिया। भारत पाक सधप राजस्थान की सीमा पर भी फैल गया। बाद में युद्ध विराम होते हुए भी इस सीमा पर सधप जारी रहा। यदि इस दौरान अन्को लोग सीमा के उस पार चले गए तो बीजल जंस वफादार भी थे। जब भुटटेवाला पर आक्रमण हुआ तो बीजल ने ही सूचना दी थी। सदियों के बाद युद्ध जंसलमेर की परती पर फिर आया तो नये सिरे से तयारियाँ हुई। किले के सबसे ऊँचे भाग

मे एक घौमे व सामने लाउडस्पीकर का माइक्रोफोन लगाऊ सतरे की सूचना देने का प्रबंध किया गया। खाइयाँ खोदी गई। नागरिक सुरक्षा का प्रशिक्षण दिया गया। म्याजनाग पर दुश्मन का अधिकार हो गया तो यहाँ से छ मील दूर सत्तो के सामने खतरा सड़ा हो गया। लेकिन शाबाश है वहाँ के सरपंच और मर्दों को जिहाने गाँव खाली करने से इबार कर दिया। और तभी जनवरी 10 को ताशकद समझौता हुआ जिसके बाद जैसलमेर की सीमाओं पर फिर शांति लौट आई।

परन्तु युद्ध गया और अकाल लौटा। यह भी एक युद्ध ही है—अकाल से युद्ध। यह युद्ध हम जीतें तो जैसलमेर उन्नत, 'मानिक' बरने जैसलमेर' के कवि की यत्पना सायब हो।

साहित्य, संगीत और कला

सवाल प्रतिबद्धता का¹

इस बार एक रपट भापाल से।

मध्यप्रदेश की राजधानी पिछले काफी दिनों में कला-सम्बन्धी गतिविधियों का महत्वपूर्ण केन्द्र बन गई है और इसका श्रेय वहाँ की कला परिपद और विशेष कर उसके सचिव श्री भूशोक बापय्यी का जाता है। यह दीगर बात है मध्यप्रदेश का अनुभव यह दिखाता है कि प्रशासन और उसके अधिकारी कला के विकास की परिस्थितियाँ जुटाने तक ही अपने का सीमित रखें यजाये सीधे-सीधे प्रबंध के तो स्थिति ज्यादा श्रेयस्वर और निरापद रहती है।

दिनांक 5 6 और 7 अक्टूबर को 'साक्षात्कार' नाम से भोपाल में लेखकों और कलाकारों का एक सम्मेलन आयोजित हुआ। 5 तारीख की दोपहर का हुई गोष्ठी में मैं भी था। विषय था—सामाजिक परिवर्तन प्रगतिशीलता, प्रतिबद्धता और लेखक। तीन निबंध पढ़े गये—प्रमोद वर्मा धनजय वर्मा और जितेंद्र कुमार द्वारा। नियामक मण्डल के सदस्य की हैसियत से हरिश्चन्द्र परसाई ने अपने निबंध 'साहित्य-वहमियन सामाजिक धर्म' से कई बातें उद्धृत कीं।

जैसा परसाईजी न लिखा—साहित्यकार की प्रतिबद्धता का सवाल समय-समय पर विभिन्न दृष्टिकोणों से उठाया जाना रहा है। साहित्य उद्देश्यपरक हो या स्वान्त मुताय वह केवल सी दय सृष्टि को लक्ष्य मान या सबजनहिताय सबजन-मुताय को वह उद्देश्यपरक हो तो क्या किसी वाद और उसकी राजनीति से भी जुड़े और क्या भवसर और जरूरत के मुताबिक लेखक कलम छोड़कर सड़क पर भी जाने को तैयार रहे—इनमें से कोई सवाल नया नहीं है। भले ही उन पर पढ़ने वाले परिस्थितियों की रोशनी ने रंग बदलते रहते हों। अपनी बात कहने से पहले मैं गाँधी भ जो हुआ उसी को संक्षेप में उद्धृत करना चाहूँगा। प्रमोद वर्मा ने कहा भारत का, बुद्धिजीवी भवसरवादित्वा से झूठा नहीं है। अपने नाम पर चलने वाली लम्बी वहसा से सामान्यजन का शायद ही कोई सम्बन्ध हो। सांस्कृतिक विकास और धार्मिक स्थिति में अनुरूपता आवश्यक

नहीं है। कविता धर्म, दशन और इतिहास से जुड़ सकती है तो राजनीति से क्या नहीं? साहित्य को शिकजे में बसने का काम मार्क्सवाद ने नहीं स्टालिन के युग ने किया। तथाकथित उद्देश्यपरक लेखन, लोकप्रियता और रचनात्मकता की दो तिपाइयों के बीच गिरता रहता है। मानव मन को समृद्ध करने वाली हर रचना क्रांतिकारी है—सच्चा लेखक आवश्यक रूप से प्रगति-शील होता है।

घनजय वर्मा का कहना था कि साहित्य शून्य में नहीं रचा जाता। रचना का 'प्रतिसार' इसी ससार के एवज, विरोध या विकल्प में इसी ससार में से रूपायित होता है लेकिन ऐतिहासिक और सामाजिक परिवेश और रचना का रिश्ता सीधा, सपाट और यांत्रिक नहीं होता क्योंकि लेखक का अपना रचनात्मक व्यक्तित्व भी आड़े आता है। प्रगतिवाद महज प्रचारवाद नहीं है। मध्य और निम्न मध्यवर्गीय साहित्यकार सुविधाप्राप्त साहित्यकार की नकल करते हैं, सब-हारा बग से सच्चे अर्थों में जुड़ने से कतराते हैं और रचना की सामाजिकता और उसकी सामाजिक भूमिका को प्रचारवादी बताते हुए, सौंदर्य शास्त्रवादी बुर्जुआ धारणा के तहत साहित्य को अपना व्यक्तिगत मामला बताते हैं जिसकी परिणति प्रामाणिक अनुभव की कभी में होती है। पक्षधरता लाजिमी और स्वाभाविक है। प्रतिबद्धता रचना विरोधी नहीं होती। क्रांति साहित्य पर निरंतर नहीं होती लेकिन उसमें उसकी मुमकिन भूमिका को नकारना नहीं है।

जितेंद्र कुमार के विचार इस सबसे अलग हैं। बदलाव साहित्य से नहीं राजनीतिक सोच और शक्ति से आकार पाता है। महज आदमी यदि समझने लग कि वह भी एक व्यक्ति है, साधने समझने महसूस करने वाला, तो तुरंत नारा लगाकर उसे 'आम' किया जा जाता है। द्विजो विशेषाधिकार प्राप्त लागो—ये (जिनमें द्विजत्वाकांक्षी लेखक भी शामिल हैं) आम आदमी का नारा उसकी महत्ता बढ़ाने का नहीं उसे उसकी औकात बताने के लिए लगाया है। साहित्य की तिप्ठा सत्य के प्रति है इसीलिए वह द्विजत्व और समाज के द्विज स्वरूप के विरुद्ध है। साहित्य मानव स्वभाव का वैज्ञानिक सर्वेक्षण है, समूह के नहीं, व्यक्ति के माध्यम से। इसीसे द्विजत्व की रक्षा के लिए साहित्य को संयमित करना जरूरी है—ऐसा उसे उसके कम से भटकाकर ही किया जा सकता है—एक नया नारा तब जरूरी हो जाता है—प्रतिबद्धता। 'आम आदमी' 'अम्पूर्ण क्रांति' इत्यादि व नारा हैं जो आदमी को, जो एक व्यक्ति है, मानव-चेतना में से बेदखल करने का पड्यत्र रचते हैं, उन द्विजों की उदारता व गीत गाकर जो निरंतर उसके शोषण में लग हैं। एक मौजूदा समाज व्यवस्था को उखाड़ फेंकना साहित्य का न तो बस का है, न उसका काम—भले उससे यह अपेक्षा क्रांति के नाम पर ही क्यों न हो। मौजूदा समाज-व्यवस्था में मानव स्थिति की निरीहता और कुछ अंश में उसकी पतनी-मुखता को उजागर करना साहित्य के उस का है उसका काम भी, व्यक्ति के

सरोकार से, समूह के पार्टी या विचारधारा पारोक्षिक निष्कर्षों से नहीं।

और हरिश्चर परसाई की स्थापनायें य थी—गामाजिव अनुभव के बिना सच्चा साहित्य लिखा नहीं जा सकता। भास की बूढ़ पत्ते पर सुदृढ़ स एक सोदय चित्र ता बनता है, पर समाज का उससे कुछ सना देना नहीं। समाज के मन की बूढ़ भास के पत्ते पर मे सद्धर रही है, इस भी लेखन का देखना है। साहित्यकार का दोहरा सम्प्रघ समाज से है। वह समाज से अनुभव लेता है, अनुभवों में भागीदार होता है। बिना गामाजिव अनुभव के कोई सच्चा साहित्य नहीं लिखा जा सकता। लपटाही की जा सकती है। और फिर समाज से पाई इस वस्तु का रचनात्मक रूप देकर फिर समाज का लौटा देता है। इस तरह साहित्य एक सामाजिक काम हो ही जाता है। सच्चा साहित्यकार समाजधर्मी होता है सामाजिक प्रतिबद्धता साहित्यकार की उत्पत्ति है। प्रगतिशील सामाजिक परिवर्तन के प्रति लेखन की प्रतिबद्ध होना जरूरी है। वह वचारिण स्तर पर प्रतिबद्ध हो या उससे क्षमता है तो वह सत्य रूप में शामिल हो। मैं यह नहीं कहता कि हम किसी पार्टी के सदस्य हो जाएं। पर मैं यह जरूर चाहता कि इतनी समझ हो और निष्ठा भी हो कि वह राजनीति समाज की प्रगति के रास्ते पर ले जा रही है और यह राजनीति पुराणामी और यथार्थवादी है। बात माफ है। इस साहित्य की रहस्यात्मक शष्पावली में मन उलभाड़्य। जा अपने युग के प्रति ईमानदार नहीं है वह मन से सत्य के प्रति ईमानदार कैसे होगा।

जहाँ तक मेरी अपनी राय का सवाल है मैं यह मानकर चलता हूँ कि साहित्यकार शून्य में नहीं जीता हालाँकि स्थूल बहिर्जगत से ऊपर और परे उभरना एक स्वतंत्र मनोजगत भी होता है। इस तरह साहित्यकार अपने समय में प्रभावित होता है उस प्रभावित करता है और अभी अभी समय से भाग की बात भी सोचता—कहता है। लेकिन सच्चे साहित्यकार को न तो 'डिक्टेड' किया जा सकता है और न किया जाना चाहिए। कलाकार का स्वतंत्र चेतना और विशुद्ध कलात्मक शायों में स्मृच्छ और उच्छ खस होना उसने भाड़े का टटटू होना में श्रेयस्कर है। यदि लेखक अपने समय से परीक्षा रूप में जुड़ा, प्रतिबद्ध बनता है तो ठीक नहीं जुड़ा-बनता तो भी ठीक है क्योंकि कला के मामलों में उसकी गुणवत्ता को उसके तेवर और उपयोगिता पर तरजीह देता हूँ। मैं नहीं समझ पाता कि एक चालू दम-दमा-दम बाण्ड दशभक्ति गान एक सतही पेमगीत से क्या और कस श्रेष्ठ हो सकता है। कोई साहित्यकार क्या और कैसे निश्चिता है यह उसका अपना ज़ाती मवाल है उसी तरह जैसे समाज क्या स्वीकारता और क्या अस्वीकारता है यह उसका अधिकारक्षेत्र में है। साहित्यकार प्रतिबद्ध है, जनवादी है और उसका उत्पादन पठनीय है तो उसका स्वागत है। 'दान का मरेड' और मोक्षर, एक जीवनी' दोनों अपनी अपनी जगह हैं। लेकिन मुझे उनकी नीमत में

शक रहता है उनका ‘फ्रेड शल्स’ के प्रति सदह रहता है जो लेखक को उपदेश देते हैं कि दसो जमान की भाग यह है और प्रगतिवादी हाना चाहते हो तो ऐसा यू लिखा । तथाकथित जनवाद में ये मुझे अकसर एक ‘इनवर्टेड व्यक्तिवाद’, एक जल्दी में आम आदमी के कप्टा पर रुमानियन का बक लपटकर, अलग दीखकर — स्थापित हान की अकुलाहट भाँकत हुए पीखत हैं । अकसर तथान्धित प्रगतिवाद एक विगुद्ध दलगत और तात्कालिक आवश्यकता के मुह पर चढा नकाब हाता है । पचासो जोगीली नरमो के ऊपर सीधी-सादी अभिव्यक्ति वाली और आग्रहभुक्त ‘एक फूल की चाह और ‘बन्दन’ के इन स्वरो में मुझे आज भी भारी लगती है । कालिदास आज भी पढे जा रहे हैं और पढे जाने रहेंगे लेकिन सन् 1962 की भउघा भर-भर कर लिखी गई माया-चाया भाग-जायो माका कविताएँ अब कहा हैं ।

यह बहुत बड़ा सवाल है । संक्षेप में कुछ कहना गलतफहमी को निमन्त्रित करने जैसा हो सकता है । केवल इतना कह सकता हूँ कि कलाकार के सामन सारे विकल्प रहने हैं । अपनी दृष्टि अपनी रुचि, अपनी क्षमता के अनुसार वह जो रास्ता या जो रास्ते चुनता है, उस चुनो दीजिए । उससे वैशिष्ट्य, गहराई ईमानदारी मागिये बाद नहीं और यदि आपको वाद विशेष प्रिय है तो अपन डग का लेखक चुन लीजिये लेकिन दूसरे की पसन्द के दूसरे लेखकों को पिछला, नाकारा, गैरजिम्मेदार मत करार दीजिए । अंतिम निष्कर्ष में लेखक सजक है हम उपभोक्ता और उपभोक्ता को चुनने का, अपनी पसन्द बनान का अधिकार भले हा अपनी पसन्द से भिन्न उत्पादन को रोकने का नहीं । और यह भी कि अन्तता गत्वा लेखक वही अच्छा लिखता है जिसमें उसका मन रहे, यह लिखने योग्य है इस भाव में से जो उपजता है वह उसका सबश्रेष्ठ नहीं हाता जबकि हम सजक से उसका सबश्रेष्ठ ही चाहेंगे ।

यदि लेखक अपन तइ, अपने पन के प्रति ईमानदार है प्रतिबद्ध है तो कम-से कम मैं उससे किसी दूसरी प्रतिबद्धता की अपेक्षा नहीं करूँगा ।

‘यथार्थ की गन्दगी’ के दो दस्तावेज

क्षमा करें, इस बार स्वप्न बिलम्ब में जा रहा है । कुछ तो और कारण रह और कुछ यह भी कि मैं ‘रामदरवारी’ के शिवपाल गज और धाया गाँव के

गंगोली की छाया पर गया हुआ था। कम छायावादी भाषा में कहें तो श्रीलाल शुक्ल और राही मासूम रजा की ये पुस्तकें पढ़ रहा था।

हम इस देश में इस समय अनेक बड़ी बड़ी समस्याओं में जूझ रहे हैं। कुछ समस्याएँ तो इतिहास-चक्र हमारी भोली में डाल गया है और कुछ ऐसी हैं जिनका मूल खुद हमारी चरित्रगत कमजोरियों में है। इन मुश्किलों से हम जूझेंगे धीरे-धीरे उनको हल करेंगे। ऐसी उम्मीद हम सब रखते हैं, रखनी भी चाहिए। लेकिन हम दौरान यदि दो सिपत हम अपने आदर रख सकें तो यह काम कुछ आसान हो जाएगा और ये दो सिपतें हैं—एक, अपने पर हस सकने की, जिसे सेंस आफ ह्यूमर कहते हैं उस माहौल को पैदा कर सकने की और दो, वस्तुस्थिति को सही सही पहचानने और वयान करने की फावड़े को फावड़ा ही बह सकने की हिम्मत की। जो लोग भावई यह मानते हैं कि राष्ट्रनिर्माण के काम में थोड़े जस लाने पड़े और आहने में अपनी शक्ति देखने से बचने की आदत मददगार हो सपते हैं उनका रागदरवारी और आधा गाँव जैसी किताबों से दूर रहना चाहिए—और इस लेख से भी।

क्याकि ये वो किताबें हैं जो हमारी कमजोरियों को पुचकारा देकर, लारी लेकर सुलाने में विश्वास नहीं करती घूरा के इद गिद रेशमी पर्दे नहीं लटकाती, बल्कि वस्तुस्थिति को निममता से उघाड़कर सामने रखती हैं, और चूकि ऐसा करने में उनके लेखकों की फाई वदनीयता नहीं है—वे देश में उतने ही बफादार और शुभचित्तक नागरिक हैं जितना और कोई, इसलिए ऐसी किताबों का स्वागत होना चाहिए उनको खले और उदार नजरिय से देखा जाना चाहिए। तब नजरिये और निहित स्वार्थों के खिलाफ हमारी लड़ाई ऐसी किताबों को रंगीन चश्मा से देखकर नहीं लड़ी जा सकेगी।

आज जिन समस्याओं से हम दो चार हैं उनमें से एक हमारी यह आदत भी है—छाटी छाटी बातों पर बावेली मचाना और आधारभूत बड़े प्रश्नों पर मौन साध लेना। हम दिन रात सत्य-सत्य की रट लगाते हैं लेकिन जरा भी कोई बात हमारी प्रचलित मान्यता या दिव्याने की मुद्रा के विपरीत पड़ी नहीं कि हम सचुलन खा बैठते हैं। यह लगभग वही ही है जैसे गहरी नींद में सोये लोगों का चार-चोर की आवाज सुनकर यूँ ही आधी नींद में चोर-चार चिल्लाते हुए पीछ भाग नि लेना।

एक बात और भी। व्यंग्य लेखन तस्वीर खींचन जैसा नहीं वाटून उगाने जैसा हाता है अतिशयोक्ति उसका आवश्यक व वैध गुण है। जानबूझकर किसी व्यक्ति या समाज का नीचा दिखाने की कपटेच्छा और द्वेष भाव सहित किसी व्यंग्य रचना से बुरा मानना एक घर से बचपना है तो दूसरी ओर स एक गम्भीर चारित्रिक कमजोरी।

मैं मानता हूँ कि ‘आधा गाँव’ कोई महान कृति नहीं है। वह ययाय सावधानी से नहीं लिखी गई है। गुलाम हुसैन खाँ पर हमला करने वाला चिरौंजीवाद में चलकर किंग्रिया वन जाता है, अशरफुल्ला खाँ की सबसे छोटी बच्ची अगले ही पन्थ पर लडके में तब्दील हो जाती है, मासूम, जो ययाय का नायक है, आगे चलकर एक छाया मात्र रह जाता है। चरित्र चित्रण भी कमजोर है—मिगदाद और फुवन मियाँ जैसे चरित्र भी आगे उभरकर ही रह जाते हैं। उपन्यासकार अनेक चरित्र उठा लेता है लेकिन उनका निर्वाह नहीं कर पाता। गालियाँ, जिनको लेबर सबसे ज्यादा गालियाँ दी गई हैं, शुरू में लगभग नहीं हैं, फिर इक्का-दुक्का आती हैं और पन्थ 250 के आसपास से उनकी भरमार हो जाती है। निश्चय ही ये गालियाँ अनावश्यक हैं और राग दरवारी में श्रीलाल शुक्ल बिना उनका लिखे उनसे दिय जाने का अहसास रखूँगी करा सके हैं।

लेकिन इस सबसे बावजूद ‘आधा गाँव’ उन सँकड़ो फुसफुसी, लिजलिजी फितावा से बेहतर है जो आज घटन्ते से छप और बिक रही है। यह क्यों भुला दिया जाता है कि उसका लेखक इम मुल्क और इस मुल्क के बागि दो से प्यार करता है और उसका मूल स्वर, उसकी मूल प्रेरणा तगनजरी और पाखण्ड के विराध की है? हम आधा गाँव में सिर्फ गालियाँ पढ़ते और अनावसत उराज देखत रहे, हमारा ध्यान इन वाक्यों पर क्या नहीं गया—‘डर की यह फल हमी का फाटनी पड़ेगी’, ‘आप लोगो ने तो उदू का मुमलमान कर लिया है’, ‘नफरत और छौकरी सुनियाद पर बनने वाली फाई चीख भुवारक नहीं हो सकती’ ‘इधर कुछ दिनों से गंगोली में गंगाली वाला की सरया कम होती जा रही है और सुनिया, शिया और हि दुआ की सख्या बढ़ती जा रही है बगरह? हम यह तथ्य क्या बिसरा देते हैं कि ‘आधा गाँव’ में एक विशिष्ट आचलिक रंग और जमीनारी के सूरज के मुख्य होने के वक्त के उच्च, मध्य और तन्मवर्गीय देहाती मुस्लिम समाज के हालात रखूँगी उभरकर आये हैं और उसमें से एक ध्वनि-मुख सामाजिक सरचना के टूटन की अभिभूत और उदास कर जान वाली सदा आती है?

रहा सवाल गालियाँ का। हमारी राजमर्ग की जिन्दगी में हम पाँच मिनट में दम की रफ्तार से गालियाँ ज़ानावरण में बेमतलब उछलती देखते रहते हैं, आती जाती महिलाओं पर भी छोटाकशी कोई भजूवा नहीं है। जैसा मैंने कहा किताब में गालियाँ अनावश्यक हैं। लेकिन अगर हैं तो ऐसा क्या गज़ब हो गया? और यदि हमारे एम० ए० के छात्र छात्राएँ भी इतने बयस्क नहीं हैं कि वे इन चीजों को समभाव से ले सकें तो फिर बाल सुवोधिनी के ही सोलह भाग बरके कक्षा एवं सोलह तन पढाइये।

एक आक्षेप ‘आधा गाँव’ पर यह भी है कि वह हमारे गाँवों का अपमान करती है। हमारे मानसिक कैशोय की ओर चलावता में से एक यह भी है कि हम

अपने गांव वाला वो शहरी लोगो से अलग, बेहतर और कुछ-कुछ गांवदू (हस्तो का नावल संवेज 1) समझते हैं। यदि ऐसा न होता तो ग्रामीणों के लिए हाने वाल हमारे रेडियो कार्यक्रमों में आपको यह करना चाहिए, वह करना चाहिए कि ऐसी भरमार नहीं होती। अस्तु गाँवों में भी हिंदुस्तानी ही बसते हैं अपनी तमाम खूबियाँ और कमियाँ के साथ और हमारे गाँव छुई मुई का पोधा नहीं है कि पुस्तकीय विवरणों से मुक्ति पायेंगे। अपनी पुस्तक 'दुख मोचन' में नागाजुन ने अपने हीरो से कहलवाया है— वह कौन सा ग्रामिण है जो मरता नहीं है भाभी, बतला सकती हो' और दुखमोचन एक आदर्श संवाभावी व्यक्ति है और बाबा नागाजुन गाँवों के बारे में उतना ही जानते हैं जितना कोई भी और जानने वाला।

लेकिन कुल मिलाकर 'रागदरवारी' (जो 1968 में प्रकाशित होकर समानता हो चुकी है) अपने पनेपन शिल्प कौशल और निस्संशयता के साथ व्यंग्य लेखन के व प्रतिमान उपस्थित करती है जिनको ध्यान में रखने से आधा गांव और बेहतर हो सकता था। इन दोनों बिनाबा में एक बुनियादी फर्क है— आधा गाँव' एक मसिया है उसका लेखक तटस्थ नहीं है एक दुःखपूर्ण घटनाचक्र में फँसा व्यक्ति हृदय पात्र है जबकि रागदरवारी का लेखक एक निनात असंपन्न तटस्थ और लगभग पूर्णतया सिनिकल समीक्षक है। यह बात अपने तई राग दरवारी' को एक निश्चयात्मक पूर्णता देती है जबकि आधा गाँव एक व्यंग्य रचना और आत्म कथात्मक वचारिक पोषणापन के बीच टगा रह जाता है।

'राग दरवारी' पर बहुत विस्तार से लिखा जा सकता है। लेकिन यहाँ मैं आपसे सिर्फ यह गुजारिश करूँगा कि आप चाहे उससे सहमत हो या असहमत उस कम-से-कम एक बार यदि अभी तक न पढ़ा हो तो पढ़ें जरूर। हा सचना है कुछ लोगो को उससे यह शिकायत हो कि उसमें सब कुछ बुरा-ही-बुरा दिखाया गया है—लाकगीत उसमें बिचियाहट मात्र बन जाता है मला मात्र बदतमीजी, सामाजिक व्यवहार मात्र टुट्टाचान। इस बारे में मुझे सिर्फ इतना ही कहना है जब डॉक्टर को हाथ के एग्जिमा का इलाज करना होता है तो वह मरीज व दस्त नाजुक की तारीफ में शेर कहता नहीं बठा रहता। जो छाटापन बाईपास और ताकतकी की प्रवृत्ति हमारे दैनंदिन व्यवहार में है धूँकने गाली बकने और हर जगह मतमूत्र विसर्जन करने की जो गद्दी आदत हम में है और जिनक हम इतने आदी हो गए हैं कि वे हम अब खटखटती ही नहीं बाई तो हा जो हम उनसे लिए शर्मसार करें ? और हम असल पर तो खर मत अलग अलग हा सचते हैं लेकिन अपना राक्षसता में आपा की खानगी और ब्या के सफल निर्वह में बचजी टाई पहलवान प्रितिपल साहव जैसे अनेक यादगार चरित्र देने में राग दरवारी अपनी मिसाल खुद आप है। वह हर पढ़े लिखे भारतीय के लिए 'यूनतम आवश्यक अध्ययन का ग्रंथ' होना चाहिए।

प्रदूषण क्या है

प्रदूषण का अर्थ है किसी तत्त्व में दूसरे पदार्थ का प्रवेश जो मूल पदार्थ से भिन्न गुण, धर्म, स्वभाव का हो और, परिणामस्वरूप, मूल व स्वरूप का प्रगाढ-वर उस अवस्थिति में बना बनूँ पित बनाने वाला हो। उदाहरण के लिए पानी में नानी की गन्गी घससा प्रोवागिक पुजन का मिश्रण प्रदूषण है, हवा में धुँएँ का घुलना प्रदूषण है। भाष्य पदार्थों से अस्वास्थ्यकर सामग्री का योग प्रदूषण है। लेकिन हवा, पानी और भोजन के स्तर पर प्रदूषण की जान जितनी और जितनी निश्चय के साथ की जा सकती है विचार, साहित्य और कला के या वह कि सांस्कृतिक मामला में नहीं। इन सभी क्षेत्रों में मुक्त संचरण और अनवरत प्रादान-प्रदान विमान की ही नहीं, बल्कि अस्तित्व तब की भी पहली शत रहें वस्तुतः का व क्षेत्र में प्रदूषण का प्रश्न बाहरी प्रभाव से नहीं बल्कि उस प्रभाव का ग्रहण करने का स्तर, इस प्रक्रिया के पीछे के उद्देश्य और नतीजतन बनने वाली चीज की आंतरिक कलात्मक सगति और समग्र रूप से उसकी प्रासंगिकता और प्रामाणिकता में सम्बन्ध रहता है। प्रदूषण तब होता है जब कोई प्रभाव बिना कलाकार के अनुभव और कलागत आवश्यकता का हिस्सा बन, यही ऊपरी तौर पर फैशन के लिए या चिकित्सा के लिए अपना लिया जाता है और कलाकार के अंदर की गहरी, गम, गुणनात्मक भट्टी में पहले से उपलब्ध कलात्मक साध के साथ तब, गलत मरस हाँकर कलाकृति में इस निबलन की बजाय पबद की तरह भलग में नजर आता है। ताजमहल में हिंदू और मुस्लिम स्थापत्य का सम्मिलित प्रदूषण नहीं है लेकिन निष्ठासिद्धि दली दली-देवताओं की भक्तीली मूर्तियाँ उत्पादन और उपभाग, दोनों स्तरों पर प्रदूषित हवि और दृष्टि की परिचायक हैं। भीष्म गाहनी के 'हानुप' में रसी प्रेरणा स्पष्ट है, लेकिन साँचा भारतीय है और इति विश्वसनीय।

विषय बहुत बड़ा है अतः केवल भारत के परिप्रेक्ष्य में कुछ प्रमुख प्रदर्शनात्मक और द्रष्टृ अथात पर्पोजिंग व 'विजुअल' कलाओं की बावत कुछ बातें करना मुनासिब होगा।

प्रभावों और स्वरूपों के निरंतर संचरण और परसंचरण के बीच से गुजरते हुए किसी कला के निरंतर समकालीन हाते जान का उदाहरण खोजें तो भारतीय संगीत को लीजिए। पिछले छैं सात सौ सालों में शास्त्रीय संगीत का जो अनूठा स्वरूप उभरा है, प्राचीन सामगान, छंदगान, जातिगान इत्यादि में प्रदूषण होकर

ही उभरा है। खाल ने छुपवपद म निया आर बहु चल निता, छुपवपद ने किसी से कुछ देने से इन्फार किया और वह अपनी ही खोचोमत जगडत मे घुटा जा रहा है। बीसवी शताब्दी और उसकी दो बड़ी देना—आवागमन और प्रसारण के क्षेत्रा म अभूतपूर्व क्रांतिया ने न केवल देश के विभिन्न भागो म परस्पर मागीतिक सम्मिलन की राह प्रशस्त की बल्कि भारतीय और पाश्चात्य संगीत के बीच भी आदान प्रदान की सम्भावनाएँ पैदा की।

यदिन जैसा अबसर होता है, पूरव म हा चुबी क्रांति का उपभोक्ता और प्रशक् भाली क्रांतिमेरे प्रनि सञ्चक और शकालु रहता है। आज हमम स प्रनक की लगता है कि दक्षिण और उत्तर की पद्धतिया के बीच, कुछ रागो के आदान प्रदान को छोडकर, किसी दूरगामी और उद्देश्यपूर्ण सम्बन्ध की सम्भावना नहीं ह। इसी तरह पश्चिम की 'हारमनी' व भारत की 'भैलाडी' व माग की सम्भावनाएँ भी नगण्य अथवा भयप्रद लगती है। लेकिन सच बात यह है कि कौन जान सकता है कि कला क क्षत्र मे खुल दरवाजा और मुक्त मचरण व इस युग म, अब कहीं क्या महत्त्वपूर्ण और अनुभवा व धारणाओ का गलन बनान वाला पट आए। बदमान समाज प्राम का आज नई शुरुआत पा रहा है, बदकादन आज भी अटपटी शशयावस्था म है, लेकिन जसा मैंने कहा, कत क पार मे कौन कह सकता है।

तो, संगीत क क्षत्र मे प्रदूषण प्रभाव के स्तर पर नहीं है, लेकिन, कलाकार के अवयवरेपन और श्रोता के अज्ञान के रूप मे यह जरूर उपस्थित हो गया है, संगीत ह्वेली आर कोठ से उतरकर और मंदिर मे निकलकर सडक पर तो आ-गया है लेकिन आगे तयार लेकिन प्रसिद्धि के लिए आतुर अहमग्रस्त कलाकार आर धिनाग्रस्त, जल्दबाज और सुर की चोट स महत्तम थाता परस्पर मिसकर एक प्रदूषित हो नही पातक माहौल बना रहे है। रेडियो और सिनेमा न संगीत सरिता व पाट ता चौड़े लिए हैं, उसको गहरा बनाने म उनका योगदान नगण्य ह। धरान टूनन ■ यूपमण्डूकता कम हुई है संगीत व लिए सावमीम और लुसी दृष्टि से अपनात्मक हाना सम्भव हो गया है लेकिन दूसरी ओर, रिपाज, परि पक्वता और निष्ठा कम हू हैं। भारतीय संगीत का मूल स्वभाव व बडा गुण इम्प्रावाइजेशन हान स वह विन आताओ की शोष्ठिया महफिलो म अधिक पिलता है, कामेसी के व्यावसायिक और औपचारिक तथा रडियो के कामकाजी माहौल मे यह कम ही सम्भव हो पाता है। लेकिन कुन मिलाकर शास्त्रीय आर शहरी सरन संगीत की बसी दुर्गति अभी नहीं हुई है जैसी ग्रामीण लाक संगीत व उमम जुड़े हुए लोकनाटय की। यहा प्रदूषण सिफ प्रश्ननात्मक स्तर पर नहा, रचना के स्तर पर भी है। जो बातें संगीत के बारे मे कही जा सकती है वही बमानश नत्थ पर भी लागू होती हैं। सोवन्था का छाडकर बाहरी प्रभावनाय

बैरराय या खजरा या प्रमाण ताकत है लेकिन, शास्त्रीय में भी, पुराने की कम निष्ठा और मोशल से किया जा रहा है जबकि अधुन नये प्रयोग कम हो रहे हैं।

संगीत और नृत्य की तुलना में, नाटक और चित्रकला की स्थिति भारत में भिन्न रही है। संगीत और नृत्य के पीछे कम-में कम छे सौ साल के क्रमिक और निरन्तर विरास की पृष्ठभूमि है। आधुनिक भारतीय चित्रकला, मूर्तिकला और नाटक के पीछे ऐसी कोई परम्परा नहीं है। संगीत और नृत्य श्रमिकों के प्रभाव-क्षेत्र से पर के गढ़ रहे हैं तो, दूसरी ओर नाटक और चित्रकला कैंटोनमेंट शहरों की मानिंद विकसित हुए हैं।

बहुत सलाह चित्रकला में बगला स्कूल के ज़ाद की ओर इतर गतिविधियों को लेकर बड़े बित्तित और निराश दीयते हैं। उनका पाश्चात्य शलियाँ और बाद मात्र प्रदूषण होकर दोख पड़ते हैं। लेकिन मैं बिना किसी सकोच के यह मानता हूँ कि अजन्ता और मुगल और पहाड़ी और राजस्थानी और सूराई 'कला में' काफी पिट चुकी थी और इस स्थलन और शून्य की स्थिति से हमें अमृता शेरगिल और उनकी तरह विदेशी प्रभाव पाए हुए कलाकारों ने ही उबारा है। हर कला आंदोलन में लहर के साथ भाग भी होता है। आधुनिक भारतीय चित्रकला अस्पष्ट नहीं है लेकिन जो नानाविध प्रयोग आज हो रहे हैं, और इनमें रसिक रावल और अलमेनकर जैसे लाककता से प्रभावित प्रयोग भी शामिल हैं वे आधुनिक पाश्चात्य आंदोलनों के सस्पश कहिए अथवा प्रदूषण के अभाव में अकल्पनीय लगते हैं। यह धीमे-धीमे बात है कि मूर्तिकला और स्थापत्य के क्षेत्र में बहुत कम महत्वपूर्ण हो रहा है लेकिन गतिविधि के इस अभाव के पीछे प्रदूषण तो नहीं ही है। इसके विपरीत चण्डीगढ़ का स्थापत्य आधुनिक भारतीय कला का इतिहास में असम्प्र प्रदूषण का अकेला बड़ा उदाहरण है।

और पटाक्षेप के रूप में चंद बातें सिनेमा और नाटक के बारे में। भारतीय सिनेमा पर तो, कुछ अपवादों को छोड़कर, सतही व्यावसायिकता इस खदर हावी है कि उसे कला मानते हुए सकोच होता है। एक सिरे से यह एक अंधकचरी लेकिन रंगीन शहरी नौटकी है जिसके पीछे नौटकी की आंतरिक संगति भी नहीं है। कुल मिलाकर हमारा सिनेमा अष्ट इरादों और अष्ट रुचि का अनूठा लेकिन आसदायी मजमूआ है और कला के क्षेत्रों में प्रदूषण का अकेला सबसे बड़ा कारण भी है, परिचायक भी। रहा मवाद नाटक का, तो चित्रकला की तरह नये नाट्यांदोलन की पहली लहर भी पाश्चात्य प्रभाव यानी प्रदूषण का नतीजा थी। सिनेमा के बढते हुए प्रभाव ने इस लहर का तो दबाया ही आभीण तकमच की भी कुठा और दुविधा से अस्त पना दिया। अब नाटक की एक नई लहर सम्पूर्ण पाश्चात्य और लाकादभा प्रभावों का आत्मसात करती हुई तथा सिनेमा से अलग और उसके समानांतर चलने की क्षमता और साहस के साथ उठी है। निष्ठावान

नाट्यकर्मी और गम्भीर दर्शन प्रकसर निराश और खिन्न हो जाते हैं और बिना नाचे-ममके आम आदमी का नाटक का नारा उछालनेवाले महानुभाव उनकी कोई सहायता करते नज़र नहीं आते। लेकिन खासतौर पर उत्तर भारत के मामले में 30-40 साल का यमराज किसी भी नई और सस्कार मागने वाली विधा के लिए आतिर है भी क्या? पंजाबी नाट्य की सफलता मात्र इस सस्कार-हीनता की भारतीय और यूनान स्वाद की चिरंतन स्थिति का प्रकटीकरण है। ऐसा प्रदूषण हर विधा के साथ हमेशा बाई का तरह जुड़ा रहा है। आधुनिक भारतीय नाटक को मूल समस्या प्रयोगज्य या प्रभावज्य प्रदूषण की नहीं, गम्भीर कला के सस्कार निष्ठा और साधनों की कमी है, और बाटे हेरफेर के साथ यही बात सभी अन्य कलाओं के बारे में कही जा सकती है।

कला और अदलीलता

अदलीलता क्या है इसका संक्षेप में बयान करना कठिन है। काम चलाने के लिये कह सकते हैं कि गोपनीय और गुप्त काम सम्बन्धों के प्रकट विषय वणन या भूतन का अदलील कहते हैं। यह दूसरी बात है कि अदलील और अदलील की सीमा रेखा काल, देश और व्यक्ति यहाँ तक कि एक ही व्यक्ति की विभिन्न मन स्थितियाँ तथा आयु के विभेदों के अनुसार बतानी रहती है।

इसके बाद सवाल आता है कला का। कला क्या है इसके बारे में धनक मत है। कहा जा सकता है कि कला मन की अनुभूतियों और संवेगों के रजक और कुशल अभिव्यक्तिकरण को कहते हैं। लेकिन कला क्यों हो इसको लेकर तो भी तीव्र मतभेद है। एक ओर वे हैं जो कला का स्वात सुखाय और कलाकार का निनी मामला रखना चाहते हैं फिर भले ही कला का उद्गम में और कलाकार के कला-यक्तिरत्व के निर्माण में देश, काल, परिस्थिति और राजनीति इत्यादि का नितना ही अपरोक्ष हाथ क्यों न हो। दूसरी ओर वे हैं जो कला को नाम-कल्याण, सत्य शिव और सुन्दर इत्यादि से अपरिहाय और परोक्ष रूप से जुड़ा हुआ और उनके प्रति प्रतिबद्ध दखना चाहते हैं।

ज़ाहिर है कि जब अदलीलता और कला के बारे में स्वतंत्र रूप में इतना विचार विधाय है तो इन दोनों के एक-दूसरे से परस्पर सम्बन्ध और मिनन बिन्दु को लेकर तो मामला और भी उसका भरा हो जायगा। असल में कला और अदलीलता को लेकर तो लम्बी चीनी बहस चलती है उनके मूल में स्वयं

अश्लीलता और कला तथा उसकी समाज सापेक्षता या सामाजिक जिम्मेदारी को लेकर विभिन्न मत और स्थापनाएँ ही हैं।

लेकिन एक विशेष बात यह कि ये सभी वृत्तों पिछले कुछ दशकों की ही उपज हैं हालांकि कला में काम चिन्तन कोई नई चीज नहीं है। इसके मूल में जाने पर हम पाते हैं कि फ्रायड और युग की परम्परा में काम प्रवृत्तियों पर नय सिर से क्यादा और पहले से सुला चिन्तन हुआ है। अर्थात् जो चीज पहले जीवन का एक स्वाभाविक और मान्य अंग थी वह अब परोक्ष रूप से अलग होकर उभरी है और उसी अनुपात में हम उसके प्रति अतिरिक्त सजग सचेत और 'शासक' हो गये हैं। (उदाहरण के लिये हम लोक संगीत और लोककथा तथा 'बास' जातियाँ में इस विषय की नैतिकता और उसके सहज स्वीकार को ले सकते हैं। डा० नीहाररजन राय ने लिखा है कि जहाँ पढ़े लिखे लोग उड़ीसा के देवालयों के काम चिन्तन से लज्जा अनुभव करते हैं वहीं एक सामान्य ग्रामीण उनियाँ पर ऐसी कोई प्रतिक्रिया नहीं होती)। इस प्रक्रिया की मदद मिली है शहरी जीवन की जटिलताओं और तनावों से गाँव और परिवार की इकाइयों के कमजोर पड़ने से उभर आये नैपथ्य और व्यक्ति की बढ़ती हुई स्वतन्त्रता से और कला के बढ़ते हुए व्यावसायीकरण से उसकी पहुँच और प्रसार सम्बन्धी मान्यताओं में बड़ी हुई क्षमता से।

इस सबका नतीजा यह हुआ है कि "सैक्स" एक अलग विषय बनकर उभरा है और सैक्स सम्बन्धी एक क्रांति, एक विस्फोट पश्चिम में हुआ है जिसने भटके हुए हम भारत में भी अनुभव कर रहे हैं।

इस बड़े विषय में विचार की प्रक्रिया में समेटने के लिए कुछ नुस्ते कायम किए जा सकते हैं और वे ये हैं—

कलागत अश्लीलता गंभीर और सोदरश्य कला में अश्लीलता या खुलेपन का क्या स्थान है और किस हद तक उस जायज करार दिया जा सकता है ?

अश्लील कला क्या ऐसी कला नहीं हो सकती जिसका मुला उद्देश्य कामोद्दीपन हो और क्या उत्पादन को ऐसी चीज बनाने और उपभोक्ता को उसका निजी उपयोग करने की स्वतन्त्रता नहीं होनी चाहिए ?

समाज और अश्लीलता सामाजिक नैतिकता और कानून किस हद तक उपरोक्त दोनों प्रकार की चीजों पर रोक लगाने के हक्दार हैं ? सत्तराधिपति यदि हाँ तो कौसी होनी चाहिए ?

कला में अश्लीलता का प्रश्न आज तीन स्तरों पर या तीन रूपों में हमारा सामन है एक ईमानदार और उच्चकोटि के महत्त्वपूर्ण साहित्य और कला में स्त्री पुरुष-सम्बन्धों के चिन्तन में सोद्देश्य सुलापन, दा सफ़्त साहित्यकार और कलाकारों द्वारा कुल मिलाकर गंभीर या गंभीर-सी लगने वाली रचना में अश्लील

नाटककर्मी और गम्भीर दशक त्रकसर निराश और ।
 नाचे-समझे आम आदमी का नाटक का नारा उछाल
 कोई सत्यता करते नजर नहीं आते । लविा खास
 मामले में 30 40 साल का अर्मा किसी भी नई और स
 के लिए आखिर है भी क्या ? पंजाबी नाटका की मप
 होना की भारतीय और यौन के स्वाद की चिरन्तन हि
 ऐसा प्रदूषण हर विधा के माय हमेशा कोई की तरह जु-
 भारतीय नाटक को भूल समस्या प्रयोगजय या प्रभाव
 गम्भीर बना क संस्कार, निष्ठा और साधनों की कमी है
 साथ यही बात सभी अर्थ बनाया के बारे में कही जा सकत

कला और अदलीलता

अदलीलता क्या है इसको संक्षेप में बयान करना कठिन है ।
 लिय कह सकते हैं कि 'आपनीय और गुहा' काम सम्बंध के प्रक
 या मूलन की अदलील कहते हैं । यह दूसरी बात है कि शरील अ
 सीमारखा काल, दंग और व्यक्ति यहां तक कि एक ही ध्वनि
 मन स्थितियों तथा आयु के विभेदा क अनुसार बदलती रहती है ।

इसके बाद सवाल आता है कला का । क्या क्या है इसके बारे
 है । कहा जा सकता है कि कला मन की अनुभूतियों और संवेगों के
 कुशल अभिव्यक्तिकरण को कहत है । लेकिन क्या क्या है इसका लेव
 भी सीमा मतभेद हैं । एक ओर वे हैं जो कला का स्वतन्त्र मुलाय और कर
 निजी मामला रखना चाहत है फिर भले ही कला के उत्पन्न में और कर
 कला-व्यक्ति के निर्माण में देश, काल परिस्थिति और राजनीति इत
 कितना ही अपराध हाथ न्याय न हो । दूसरी ओर वे हैं जो कला को लोक-
 सत्त्व शिव और सुंदर इत्यादि से अपरिहाय और परोप रूप से जुड़ा हुए
 उनमें प्रति प्रतिबद्ध देखना चाहत हैं ।

बाहिर है कि जब अदलीलता और कला के बारे में स्वतन्त्र रूप से
 विचार जंभिय है तो इन दोनों के एक दूसरे से परस्पर सम्बंध और
 बिंदु को लेकर तो मामला और भी उलभन भर हा जायगा । असल में
 और अदलीलता को लेकर जो लम्बी चौड़ी बहस चलती है उनके मूल में

अश्लीलता और कला तथा उसकी समाज सापेक्षता या सामाजिक जिम्मेदारी को लेकर विभिन्न मत और स्थापन ऐंटी है।

लेकिन एक विशेष बात यह कि य सनी बहसों पिछले कुछ दशका की ही उपज है हालांकि कला में काम-चित्रण कोई नई चीज नहीं है। इसके मूल में जाने पर हम पाते हैं कि फायड और युग की परम्परा में काम प्रवृत्तियों पर नय सिर से ज्यादा और पहले से खुला चिंतन हुआ है। अर्थात् जो चीज पहले जीवन का एक स्वाभाविक और भाग्य अंग थी वह अब परोक्ष रूप से अलग होकर उभरी है और उसी अनुपात में हम उसके प्रति अतिरिक्त भाग सवेन और 'बाइस' हो गये हैं। (उदाहरण के लिये हम लोक संगीत और लाकक्या तथा वय जातियों में इस विषय की नैसर्गिकता और उसके सहज स्वीकार का ले सकते हैं। डा० नीहाररजन गय ने लिखा है कि जहा पडे तिखे लाग उठीसा के देवालया के काम चित्रण से लज्जा अनुभव करत है वही एक सामान्य ग्रामीण उरिया पर एसी कोई प्रतिक्रिया नहीं होती)। इस प्रक्रिया का मदद मिली है शहरी जीवन की जटिलताओं और तनावों में गाव और परिवार की इसाद्यों के कमजोर पाने से उभर अकेलेपन और व्यक्तिवाद से, व्यक्ति की बढ़ती हुई स्वतंत्रता से और कला के बढ़ते हुए व्यापकतापूर्ण व उसकी पनुच और प्रसार सम्बन्धी मान्यताओं की बढ़ी हुई क्षमता से।

इस सयका नतीजा यह हुआ है कि "सैक्स" एक अलग विषय बनकर उभरा है और सैक्स सम्बन्धी एक क्रांति, एक बिस्फोट पश्चिम में हुआ है जिसके भटके अन हम भारत में भी अनुभव कर रहे हैं।

इस बडे विषय को विचार की प्रक्रिया में समेटने के लिए कुछ नुक्ते फायम लिए जा सकते हैं और वे ये हैं—

कलागत अश्लीलता गभीर और साद्देश्य कला में अश्लीलता या लुनेपन का क्या स्थान है और किस हद तक उस जायज करार दिया जा सकता है ?

अश्लील कला क्या ऐसी कला नहीं हो सकती जिसका मुला उद्देश्य कामो दीपन हो और क्या उत्पादन का ऐसी चीज बनाने और उपभोक्ता का उसका निजी उपयोग करने की स्वतंत्रता नहीं होनी चाहिए ?

समाज और अश्लीलता सामाजिक नैतिकता और कानून किस हद तक उपरोक्त दोनों प्रश्न की चोखा पर राक लगाने के हक्कार हैं ? सेंसरशिप यदि हो तो कौसी हानी चाहिए ?

कला में अश्लीलता का प्रश्न आज तीन स्तरों पर या तीन स्तरों में हमारे सामने है एक ईमानदार और उच्चवादि के महत्त्वपूर्ण साहित्य और कला में स्त्री-मुरुप-सम्बन्धी के चित्रण में साद्देश्य खुलापन, दो, उच्च साहित्यकार और कलाकारों द्वारा कुल मिलाकर गभीर या गभीर-नी लगने वाली रचना में अश्लील

नाट्यकर्मों और गम्भीर दशक अक्सर तिराश और खिन्न हो जाते हैं और बिना साचे सामानों के आम आदमी का नाटक का नारा उछाननेवाले महानुभाव उनकी कोई सहायता करते नज़र नहीं आते। लंबा सासतौर पर उत्तर भारत के मामले में 30 40 साल का वरसा किसी भी नज़र और सस्वार मारने वाली विधा के लिए आविर्भाव है भी क्या? पंजाबी नाटकों की सफलता मात्र इस सरकार होनेवाली भारतीय और चीन के स्वाद की चिरंतन स्थिति का प्रवर्दीकरण है। ऐसा प्रदूषण हर विधा के साथ हमेशा काई की तरह जुटा रहा है। धार्मिक भारतीय नाटक की मूल समस्या प्रयागजय या प्रभावजय प्रदूषण की नहीं, गम्भीर कला के सस्वार, निष्ठा और साधनों की कमी है और धार्मिक हरफेर के साथ यही बात सभी अन्य कलाओं के बारे में कही जा सकती है।

कला और अश्लीलता

अश्लीलता क्या है इसको संक्षेप में बयान करना कठिन है। काम चलाने के लिए कह सकते हैं कि गोपनीय और गुप्त काम सम्बंधों के प्रकट विनय वणन या मूतन का अश्लील कहते हैं। यह दूसरी बात है कि अश्लील और अश्लील की सीमा रेखा काल, देश और व्यक्ति यहां तक कि एक ही व्यक्ति की विभिन्न मन स्थितियों तथा आयु के विभेदों के अनुसार बदलती रहती है।

इनके बाद सवाल आता है कला का। कला क्या है इसके बारे में अनन्त मत हैं। कहा जा सकता है कि कला मन की अनुभूतियों और संवेगों के रंग और कुशल अभिव्यक्तिकरण को कहते हैं। लेकिन कला क्या है इसको लेकर तो और भी तीव्र मतभेद हैं। एक ओर वे हैं जो कला को स्वयं सुखाय और कलाकार का निजी मामला रखना चाहते हैं फिर भले ही कला के उदगम में और कलाकार के कलाव्यक्तित्व के निर्माण में देश, काल परिस्थिति और राजनीति इत्यादि का वितना ही अपरोक्ष हाथ पड़ा न हो। दूसरी ओर वे हैं जो कला का लोक-कल्याण, सत्य शिव और सुंदर इत्यादि में अपरिहाय और परोक्ष रूप से जुड़ा हुआ और उनके प्रति प्रतिबद्ध दायता चाहते हैं।

जाहिर है कि जब अश्लीलता और कला के बारे में स्वतंत्र रूप से इतना विचार विमर्श है तो इन दोनों के एक दूसरे से परस्पर सम्बंध और मिश्रण विदुषों का लेकर तो मामला और भी उलझन भरा हो जायेगा। असल में कला और अश्लीलता का लेकर जो लम्बी चोरी-छुपे चलती है उनके मूल में स्वयं

अश्लीलता और कला तथा उनको समाज सापेक्षता या सामाजिक जिम्मेदारी को लेकर विभिन्न मत और स्थापन एँ ही है।

लेकिन एक विशेष बात यह कि ये सनी वहसे पिछने कुछेक दशका की ही उपज हैं हालांकि कला में काम चित्रण कोई नई चीज नहीं है। इसके मूल में जाने पर हम पाते हैं कि फ्रायड और युग की परम्परा में काम प्रवृत्तियाँ पर नय सिर स क्यादा और पहलें से सुला चितन हुआ है। अथात जा चीज पहले जीवन का एक स्वाभाविक और माय अंग थी यह अब परोक्ष रूप से अलग होकर उभरी है और उसी अनुपात में हम उसके प्रति अतिरिक्त मजग संचन और शासक" हो गये हैं। (उदाहरण के लिये हम लोक संगीत और लोककथा तथा वय जातियों में इस विषय की नसगिक्ता और उसके सहज स्वीकार का ले सकते हैं। डा० नीहाररजन गय ने लिखा है कि जहा पढे तिले नाम उटीसा के देवालया के काम चित्रण से लज्जा अनुभव करते हैं वी एक सामान्य ग्रामीण उािया पर ऐसी कोई प्रतिक्रिया नहीं होती)। इस प्रक्रिया को मदद मिली है शहरी जीवन की जटिलताओं और सनावा स गाव और परिवार की इनादया के कमजोर पडने से उभर अके नेपन और व्यक्तित्वाद में, व्यक्ति की बढ़ती हुई स्वतन्त्रता से और कला के बढ़त हुए व्यावसायीकरण व उसकी पहुँच और प्रसार सम्ब की यात्रिकताजय बढी हुई क्षमता से।

इन सबका नतीजा यह हुआ है कि "सक्स" एक अलग विषय बनकर उभरा है और सक्स सम्बन्धी एक क्रांति, एक विस्फोट पश्चिम में हुआ है जिसके भटके अब हम भारत में भी अनुभव कर रहे हैं।

इस बड़े विषय का विचार की प्रक्रिया में समेटन के लिए कुछ नुक्ते काममें किए जा सकते हैं और व य हैं—

कलागत अश्लीलता गभीर और सादृश्य कला में अश्लीलता या खुलेपन का क्या स्थान है और किस हद तक उस जायज करार दिया जा सकता है ?

अश्लील कला क्या ऐसी कला नहीं हो सकती जिसका सुला उद्देश्य कामो दीपन हा और क्या उत्पादक को ऐसी चीज बनाने और उपभोक्ता को उसका निजी उपयोग करने की स्वतन्त्रता नहीं होनी चाहिए ?

समाज और अश्लीलता सामाजिक नतिकता और कानून किस हद तक उपराक्त दाना प्रहार की चीजों पर रोक लगाने के हकदार हैं ? सैसरशिप यदि हा तो कैसी हानी चाहिए ?

कला में अश्लीलता का प्रश्न आज तीन स्तरों पर या तीन रूपों में हमारे सामने हैं एक ईमानदार और उच्चकोटि के महत्त्वपूर्ण साहित्य और कला में स्त्री पुरुष-सम्बन्ध के चित्रण में सोद्देश्य सुलापन, दो, यफन साहित्यकार और कलाकारों द्वारा कुल मिलाकर गभीर या गभीर सी लगने वाली रचना में अश्लील

प्रसंगा वा जान-बूझकर किया गया व्यापारिक उपयोग, और तीन, विशुद्ध और ठेठ प्रश्लीलता।

इन तीनों प्रकार की स्थितियाँ ने डेरा उदाहरण हमारे सामने हैं। भारत में मध्य युग की मूर्तिकला और चित्रकारों द्वारा निरूपणाधीन चित्रण इत्यादि पहली श्रेणी में आता है। हालाँकि मंदिरों में जितना और जसा काम चित्रण स्मारकवादी से तरहवाँ शताब्दियों में हुआ उतना और यँसा दसवीं शताब्दी तक नहीं और इसका कारण उन शैवी और शाक्त मता में दूबा जा सकता है जो मध्य युग में उभरे और प्रभावशाली बने। साहित्य के क्षेत्र में कालिदास के कुमार-संभव में लेकर विद्यापति और जयदेव की रचनाएँ तक के बीचोंबीच उदाहरण मौजूद हैं। पश्चिम में 'लेडी चेटरलेज लवर' हैनरी मिस्टर की पुस्तकें, जैम्स जॉयस की 'यूलिसिस' इत्यादि इसी श्रेणी में आती हैं। काम विज्ञान की गभीर पुस्तकें जैसे वात्सायन का 'कामसूत्र' मरी स्टोप्स व हैक्लाक एलिस के हिदायत-नाम और डा० डेविड क्लेन की बहुचर्चित पुस्तक 'एबरीयंग यू वा टेड टू ना अनाउट सेक्स' भी इसी श्रेणी में आयेंगे।

ऊपर के सभी उदाहरणों में व्यापार या मनुष्य की काम-वासना को भड़काना या उसके लिए पुराना जुटान का बाईं "काशस" उद्देश्य नहीं है। लेकिन पिछले दशकों में एस उदाहरण भी अधिकाधिक सत्या में सामने आये हैं जिनमें विभिन्न स्तरों की कला सजना के साथ जान-बूझकर संकेत का पुट देने का मत्तक्य रहा है। उदाहरणस्वरूप 'पीटल प्लेस' व 'रिटल टू पीटल प्लेस' और हैराड रोमि म क 'कारपेट बगस' प्रभृति उपयोगों का गिनाया जा सकता है जिनमें काम प्रसंगा व विस्तृत विवरण हैं हालाँकि उनके बिना भी काम बखूबी चल सकता था। इस प्रकार के साहित्य और कला ने काम-सम्बन्धों और उनके चित्रण के क्षेत्र में पिछले वर्षों में आई अभूतपूर्व स्वतंत्रता और सुलेपन का भरपूर उपयोग किया है। यहाँ हमको गभीर उद्देश्य, कुशल व्यापारिकता तथा सामयिक रीति विश्वास का मजबूती मिलता है। जाहिर है कि इस प्रकार के उदाहरणों में कलात्मक सौन्दर्य और सोद्देश्यता के अनेक स्तर देखने को मिलते हैं। इस दूसरे वर्ग की सीमा पर ही हम 'दिस सुयस मल' मार्क तथाकथित गभीर हिदायत नामे रखने पड़ेगा जो लगभग पूर्णतया हालाँकि प्रच्छन्न रूप में प्रश्लील है। ऐसी ही पुस्तकें हैं 'वुमैन' 'मैन' 'अस' इत्यादि जिनमें कुछ नवनी कूछ प्रसली 'केस स्टडीज' नुमा निस्सो व खरिये एक प्रकार के नये वैज्ञानिक संकसुप्त कांड की स्थापना की गई है लेकिन जिनका असली उद्देश्य काम प्रसंगा के विस्तृत चित्रण दत्त चलना है हालाँकि उनके प्राग्भ और अंत में नर नागी सम्बन्धों को लेकर कुछ वैज्ञानिक, समाजशास्त्रीय और इतिहास सम्बन्धी बातें कहकर असलियत पर पर्दा डालने का प्रयास भी किया गया है। नाटक के क्षेत्र में इस

समय तब बाज़ी "ओह कैलकटा" के हाथ में लगती है जिसने खुलेपन के नए प्रतिमान स्थापित किये हैं और जिसके सामने अब तक का 'हाट' कहा जाने वाला मसाला गीला स्पज नज़र आने लगता है।

लेकिन चूँकि "ओह कैलकटा" में आधुनिक जीवन की विसंगतियों एवं विद्रूपों को लेकर एक गम्भीर चिन्तन भी कही-कही झलकता है इसलिये उसे तीसरी श्रेणी में भी नहीं डाला जा सकता जिसमें वे डेरा सस्ती महंगी किताबें पायेंगी चाहर युग में वयस्क मनोरंजन के रूप में पढ़ी जाती रही है नकि—जिनसे हर पिता ने अपने बच्चों का बचाना चाहा है। इस वग का बहुत अच्छा उदाहरण इंग्लैंड में 17वीं शताब्दी में लिखी गई पुस्तक 'फनीहिल' है। उसी और भी अनेक किताबें रही हैं—चीन में 'दि मिडनाईट स्क्वायर', भारत में 'आनगरग', ईरान में 'परफ्यूमड गार्डन इटली में 'डैकैमरन' इत्यादि इत्यादि। जापान में नव विवाहिता को सचिन पुस्तकें देने की परम्परा चली आई है।

तो फिर क्या मचमुच कुछ भी नया नहीं है? है, संक्स की अभूतपूर्व अति-रचना नहीं है। मेरी स्टोप्स से श्रीमती "एल" तक का सक्रमण नया है, नग्नता सविकृति तक का सफर और संक्स के नाम पर गलाबत का घघा नया है। संयुक्त राज्य अमरीका में अबाध बच्चों को लाखों रुपये का ऐसा साहित्य डाक द्वारा भेजा जाना नया है, जो पहले शयनकक्ष के लिए था उसका चौराहे पर आ जाना नया है। बी० एस० नाइपाल ने एक जगह "पौर्नोग्राफी" और 'ग्रांमीन' में अंतर करते हुए यह कहा है कि 'पौर्नोग्राफी' में परिहास या विनोद रहता है जबकि 'ग्रांमीन' अशुचि पैदा करता है। डाम मोरस ने 'फनीहिल' और आज घडल्ले से छपने—बिकने वाली और हर तरह की विकृति दर्शाने वाली पुस्तकों की तुलना करते हुए लिखा है कि "फनीहिल" जो करती है और जिनसे करती है उसे और उट पसंद करती है जबकि इन दूसरे प्रकार की किताबों में मान हिसक और यांत्रिक पाशविकता है।

कला या कला के नाम पर कहीं और कसे किनी अश्लीलता है इसका यह एक संक्षिप्त सर्वेक्षण है, लेकिन जैसा नामवर सिंह ने अपनी एक रेडियो चर्चा में कहा था, अश्लीलता को समाज और सामाजिक नतिव्यता निरपेक्ष और विशुद्ध कलागत मामला मानने से काम नहीं चलेगा—निणय का वस्तुनिष्ठ सामाजिक आधार सबन रहेगा।

जहां तक मेरा प्रश्न है मैं खुशवत्त सिंह की बात दोहराना चाहूँगा—लेखन का विभाजन भेदे और साफ में नहीं अच्छे और बुरे में होना चाहिए। मैं कहना चाहूँगा कि हमारा विरोध नग्नता से नहीं कुरूपता और फूहड़ता से होना चाहिए, कि संक्स बुरा नहीं है संक्स में एकांतिक आसक्ति, उसकी अति, उसकी विकृति, बुरी है। विदेशों में यदि खान कोढ़ हुई जाती है तो हमारे यहां खान को दवावर

प्रसंगों का जान-बूझकर किया गया व्यापारिक उपयोग, और तीन, विगुद्ध और ठेठ अश्लीलता।

इन तीनों प्रकार की स्थितियाँ व देगे उदाहरण हमारे सामने हैं। भारत में मध्य युग की मूर्तिवत्ता और चित्रकारी द्वारा निवसनाभा का चित्रण इत्यादि पहली श्रेणी में आते हैं। हालाँकि मंदिरों में जितना और जैसा काम चित्रण ग्यारहवीं से तरहवीं शताब्दि में हुआ उतना और वैसा दसवीं शताब्दी तक नहीं और इसका कारण उन शौच और शाक्त मता में दूबा जा सकता है जो मध्य युग में उभर और प्रभावशाली बन। साहित्य के क्षेत्र में कालिदास के कुमार-सम्भव में लेकर विद्यापति और जयदेव की रचनाएँ तक के बीचियाँ उदाहरण मौजूद हैं। पश्चिम में लेडी चैटरलज लवर", हैनरी मिलर की पुस्तकें, जैम्स जॉयस की 'यूनिक्स' इत्यादि इसी श्रेणी में आती हैं। वाम विज्ञान की गभीर पुस्तक जस वात्सायन का कामसूत्र' मरीस्टाप्पा व हैबनाक ऐलिस के हिदायत-नाम द्वार डॉ० डेविड स्वेन की बहुचर्चित पुस्तक एवरीथिंग यू या टेड टू ना एवाउट सब्स' भी इसी श्रेणी में आयेंगे।

ऊपर के सभी उदाहरणों में व्यापार या मनुष्य की वाम-वासना को भड़काना या उसके लिए खुराक जुटाने का कोई काशस' उद्देश्य नहीं है। लेकिन पिछले दशका में एम उदाहरण भी अधिकाधिक सत्या में सामन आये हैं जिनमें विभिन्न स्तरों की बना सजना के साथ जान बूझकर सब्स' का पुट देने का मन्तव्य रहा है। उदाहरणस्वरूप पीटन प्लेस' व 'रिटन टू पीटन प्लेस" और हैरोल्ड रोबिंसन का बारपट बैंग्स' प्रभृति उपयोगों को गिनाया जा सकता है जिनमें काम प्रसंगा के विस्तृत विवरण हैं हालाँकि उनमें बिना भी वाम बगूबी चल सकता था। इस प्रकार के साहित्य और कला में काम सम्बन्धों और उनके चित्रण के क्षेत्र में पिछले वर्षों में आई अभूतपूर्व स्वतंत्रता और खुलेपन का भरपूर उपयोग किया है। यहाँ हमको गभीर उद्देश्य कुशल व्यापारिकता तथा सामयिक रीति विश्वासों का मजमूआ मिलता है। जाहिर है कि इस प्रकार के उदाहरणों में कलात्मक सौंदर्य और सौंदर्यता के अनेक स्तर देखने को मिलते हैं। इस दूसरे बग की सीमा पर ही हम 'दिस सुप्रस गेल मार्वा तथाकथित गभीर हिदायत नामे रखने पड़ेगे जो लगभग पूर्णतया हालाँकि प्रच्छन्न रूप से अश्लील हैं। ऐसी ही पुस्तक है 'बुमैन' "भन' अम" इत्यादि जिनमें कुछ नवली बुद्धि अश्लील के सट्टोज'-नुमा विस्सो के जरिये एक प्रकार के नये वैज्ञानिक संस्मृति कोड की स्थापना की गई है लेकिन जिनका असली उद्देश्य काम प्रसंगों के विस्तृत चित्रण दंत चलाता है हालाँकि उनके प्रारम्भ और अंत में नर नारी सम्बन्धों को लेकर कुछ वैज्ञानिक समाजशास्त्रीय और इतिहास सम्बन्धी बातें कहकर असलियत पर पर्दा डालने का प्रयास भी किया गया है। नाटक के क्षेत्र में इस

समय तक बाज़ी 'ओह कैलकटा' के हाथ में लगती है जिसने खुलेपन के नए प्रतिमान स्थापित किए हैं और जिसके सामने अब तक का "हाट" कहा जाने वाला मसाला गीला स्पंज नज़र आने लगता है।

लेकिन चूँकि 'ओह कैलकटा' में आधुनिक जीवन की विसंगतियों एवं विद्रोहों का लेकर एक गम्भीर चिंतन भी कहीं-कहीं भनकता है इसलिये उसे तोमरी श्रेणी में भी नहीं डाला जा सकता जिसमें वे ठेरो सस्ती महंगी किताबें आयेंगी जो हर युग में वयस्क मनोरंजन के रूप में पढ़ी जाती रही हैं लेकिन उनसे हर पिता ने अपने बच्चा का बचाना चाहा है। इस बग का बहुत अच्छा उदाहरण इंग्लैंड में 17वीं शताब्दी में लिखी गई पुस्तक 'फैनीहिल' है। ऐसी और भी अनेकों किताबें रही हैं—चीन में 'दि मिडनाईट स्क्वायर', भारत में 'आनगरग', ईरान में 'परफ्यूम्ड गार्डन', इटली में 'डंकैमरन' इत्यादि, इत्यादि। जापान में नव विवाहितों को सचित्र पुस्तकें देने की परम्परा चली आई है।

तो फिर क्या मचमुच कुछ भी नया नहीं है? है सँक्स की अभूतपूर्व प्रति रजता नहीं है। मेरी स्टाप्स से श्रीमती "एल" तक का सकल नया है, नग्नता सचिकृति तक का मफ़र आर मँबम के नाम पर गलाबत का घँघा नया है। समुद्रत राज्य अमरीका में अबाध बच्चा को लावो रूपों का ऐसा साहित्य डाक द्वारा भेजा जाता नया है, जो पहले शयनकक्ष के लिए था उसका चौराहे पर आ जाना नया है। श्री० एस० नाइपाल ने एक जगह "पौनोप्राफी" और 'प्राप्तीन' में अन्तर करते हुए यह कहा है कि "पौनोप्राफी" में परिहास या विनाश रहता है जबकि "प्राप्तीन" अन्विष पदा करता है। डाम मोरेन ने "फैनीहिल" और आज घट्टले में छपन—बिकने वाली और हर तरह की विद्रुति दर्शने वाली पुस्तक की तुलना करते हुए लिखा है कि "फैनीहिल" जो करती है और जिनसे करती है उसे और उह पसंद करती है जबकि इन दूसरे प्रकार की किताबों में मात्र हिंसक और यात्रिक पाशविकता है।

कला या कला के नाम पर वहाँ और कैसे कितनी अश्लीलता है इसका यह एक सक्षिप्त सर्वेक्षण है, लेकिन जैसा नामवर सिंह ने अपनी एक रेडियो चर्चा में कहा था, अश्लीलता को समाज और सामाजिक नैतिकता निरपेक्ष और विशुद्ध कलागत मामला मानने से काम नहीं चलेगा—निषेध का वस्तुनिष्ठ सामाजिक आधार सदा रहेगा।

जहाँ तक मेरा प्रश्न है मैं खुशबत सिंह की बात दोहराना चाहूँगा—नेशन का विभाजन गंदे और साफ में नहीं अच्छे और बुरे में होना चाहिए। मैं कहना चाहूँगा कि हमारा विरोध नग्नता से नहीं कुरूपता और फूहडता से होना चाहिए कि सबत बुरा नहीं है सँक्स में एकात्मिक आसक्ति, उसकी प्रति, उसकी विकृति चुरी है। विदेशों में यदि खोज कोढ़ हुई जानी है तो हमारे यहाँ खोज का दबावर

प्रसंगों का जान-बूझकर किया गया व्यापारिक उपयोग, और तीन, विगुड और डेठ अश्लीलता।

इन तीनों प्रकार की स्थितियों के डेरा उदाहरण हमारे सामने हैं। भारत में मध्य युग की मूर्तिवत्ता और चित्रकारी द्वारा निवसनाभा का चित्रण इत्यादि पहली श्रेणी में आते हैं। हालांकि मंदिरों में जितना और जैसा काम चित्रण ग्यारहवीं से तरहवीं शताब्दियों में हुआ उतना और वैसा दसवीं शताब्दी तक नहीं और इसका कारण उन शिव और शाक्त मता में दूढ़ा जा सकता है जो मध्य युग में उभरे और प्रभावशाली बने। साहित्य के क्षेत्र में कालिदास के कुमार-संभव में लेकर विद्यापति और जयदेव की रचनाओं तक की बीसियों उदाहरण मौजूद हैं। पश्चिम में लेडी बेटरसेज लेकर हैनरी मिस्टर की पुस्तकें, जैम्स जॉयस की 'ब्लिसिस' इत्यादि इसी श्रेणी में आती हैं। काम विज्ञान की गभीर पुस्तक जस वात्सायन का 'कामसूत्र' मरीस्टोप्स की हैबलाक ऐलिस के हिदायत नाम और डा० डविड क्लेन की बहुचर्चित पुस्तक 'एवरीथिंग यू था टेड टू तो अवाउट सैंक्स' भी इसी श्रेणी में आवेंगे।

ऊपर के सभी उदाहरणों में व्यापार या मनुष्य की काम बासना को भड़काना या उसके लिए खुराक जुटाने का कोई काग्रेस 'उद्देश्य' नहीं है। लेकिन पिछले दशकों में ऐसे उदाहरण भी अधिकचर्चित सत्या में सामने आये हैं जिनमें विभिन्न स्तरों की कला-सज्जा के साथ जान बूझकर सबसे बड़ा पुट देने का मतलब रहा है। उदाहरणस्वरूप पीटन प्लेस व गिटन टू पीटन प्लेस और हैराल्ड रोनि स के कारपेट बैग्स 'प्रभति' उपयोगों को गिनाया जा सकता है जिनमें काम प्रसंगा के विस्तृत विवरण हैं हालांकि उनके बिना भी काम बखूबी चल सकता था। इस प्रकार के साहित्य और कला ने काम में शिव था और उनके चित्रण के क्षेत्र में पिछले वर्षों में कोई अभूतपूर्व स्वतंत्रता और खुलेपन का भरपूर उपयोग किया है। यहाँ हमको गभीर उद्देश्य कुशल व्यापारिकता तथा सामयिक रीति विश्वासों का मजमूरा मिलता है। जाहिर है कि इस प्रकार के उदाहरणों में कलात्मक सौंदर्य और सोद्देश्यता के अनेक स्तर देखने को मिलते हैं। इस दूसरे वर्ग की सीमा पर ही हमें 'दिस सुअस मल' मार्क तथाकथित गभीर हिदायत नाम रखने पड़ेंगे जो लगभग पूर्णतया हालांकि प्रच्छन्न रूप से अश्लील हैं। ऐसी ही पुस्तकें हैं 'कुमन' 'मन' 'अस' इत्यादि जिनमें कुछ नकली कुछ असली केस स्टडीज़-नुमा किस्सों की जरिये एक प्रकार के नये वैज्ञानिक संकमुद्रल कोड की स्थापना की गई है लेकिन जिनका असली उद्देश्य काम प्रसंगा के विस्तृत चित्रण देते चलना है हालांकि उनके प्रारम्भ और अंत में नर नारी सम्बंधों को लेकर कुछ वनानिक, समाजशास्त्रीय और इतिहास सम्बंधी बातें कहकर असलियत पर पर्दा डालने का प्रयास भी किया गया है। नाटक के क्षेत्र में इस

समय तक बाजी "ओह कैलकटा" के हाथ में लगती है जिसने खुलेपन के नए प्रतिमान स्थापित किये हैं और जिसके सामने अब तक का 'हाट' कहा जाने वाला मसाला गीला स्पज नजर आने लगता है।

लेकिन चूंकि "ओह कैलकटा" में आधुनिक जीवन की विसंगतियों एवं विद्रूपों को लेकर एक गम्भीर चिंतन भी कहीं-कहीं झलकता है इसलिये उसे तीसरी श्रेणी में भी नहीं डाला जा सकता जिसमें वे ढेरों सस्ती-महंगी किताबें धायेंगी या हर युग में वयस्क मनोरंजन के रूप में पढ़ी जाती रही हैं लेकिन जिनसे हर पिता ने अपने बच्चों को बचाना चाहा है। इस वग का बहुत अच्छा उदाहरण इंग्लैंड में 17वीं शताब्दी में लिखी गई पुस्तक 'फैनीहिल' है। उसी और भी अनेक किताबें रही हैं—चीन में 'दि मिडनॉईट स्कालर', भारत में आनंदमठ ईरान में परफ्यूमड गार्डन, इटली में डेकैमरन' इत्यादि इत्यादि। जापान में नव विवाहितों को सचित्र पुस्तकें देने की परम्परा चली आई है।

तो फिर क्या सबकुछ कुछ भी नया नहीं है? है संक्स की अभूतपूर्व अति-रजता नहीं है। मेरी स्टोप्स से श्रीमती 'एल' तक का संक्रमण नया है, नग्नता से विवृति तक का सफर और संक्स के नाम पर गलाबत का घघा नया है। संयुक्त राज्य अमरीका में अबाध वच्चा को लाखों रूपयों का ऐसा साहित्य डाक द्वारा भेजा जाना नया है, जो पहले शयनकक्ष के लिए या उसका चौराहे पर आ जाना नया है। वी० एस० नाइपाल ने एक जगह "पौर्नोग्राफी" और 'आम्मीन' में अंतर करते हुए यह कहा है कि 'पौर्नोग्राफी' में परिहास या विनोद रहता है जबकि 'आम्मीन' अरुचि पैदा करता है। डाम मोरेस ने "फैनीहिल" और आज घड़ले में छपने—बिकने वाली और हर तरह की विवृति दर्शाने वाली पुस्तकों की तुलना करते हुए लिखा है कि "फैनीहिल" जो करती है और जिनसे करती है उसे और उद्देस्य करती है जबकि इन दूसरे प्रकार की किताबों में मात्र हिंसक और यात्रिक पाशविकता है।

कला या कला के नाम पर कहीं और कैसे किननी अश्लीलता है इसका यह एक सक्षिप्त सर्वेक्षण है, लेकिन जैसा नामवर सिंह ने अपनी एक रटियो वार्ता में कहा था, अश्लीलता का समाज और सामाजिक नैतिकता निरपेक्ष और विशुद्ध कलागत मामला मानने से काम नहीं चलेगा—निषेध का वस्तुनिष्ठ सामाजिक आधार सबत्र रहेगा।

जहां तक मेरा प्रश्न है मैं खुशबत सिंह की बात दोहराना चाहूंगा—लेखन का विभाजन गंदे और साफ में नहीं अच्छे और बुर में होना चाहिए। मैं कहना चाहूंगा कि हमारा विरोध नग्नता से नहीं, बुराई और फूहड़ता से होना चाहिए कि संक्स बुरा नहीं है संक्स में एकांतिक आसक्ति, उसकी अति, उसकी विकृति, बुरी है। विदेशों में यदि खोज बंद हुई जाती है तो हमारे यहाँ खोज को दबाकर

किसी भयंकर अदृश्य रोग में उलट देने की प्रवृत्ति है। भारत का संकटग्रस्त शिक्षा-क्रांतिवादी—विनाशित व्यक्ति—जिस नीरव चौबरी ने 'दिभाम में सबसे घोर दिल में डर' इस शीपक में दर्शाया है एक निहम्बना ही कही जा सकती है क्योंकि हमने समग्र जीवन के एक आवश्यक उपान्त के रूप में काम का अस्तित्व बहुत पहले स्वीकार लिया था।

मकम के नाम पर कूटपक्षों और विद्वत्ति से समाज को बचाने का दावित्व यदि कानून और व्यवस्था पर होता एक पक्ष, भारत में नियम लेने के अधिकारी व्यक्ति या जोड़े को भी यह हक है कि वह अपने मनोरंजन और आनंद बढ़ाकर लिय जिस साहित्य या उपकरण को चाहता है उसे प्राप्त कर सके। भयन-कल की चीज सड़क पर नहीं आयेगी यह तो ममान्य कह सकता है लेकिन शायद कम से यह और ऐसे होगा यह कहने का अधिकार उस कैसे मिलता है?

जस्टिस खोमला ने मिलियन फ्रीमन के इन विचारों को उद्धृत किया है पद की मूल के लिए भोजन चुनने का अधिकार जितना ही नैसर्गिक है काम-सम्बन्धी मूल के लिए उद्योगिक मामलों चुनने का अधिकार भी उतना ही है। यह दावित्व यान है कि एक व्यक्ति का पकवान दूसरे का जहर हो सकता है।

जो व्यवस्था जो संस्तर कलागत अश्लीलता बलात्कृत अश्लीलता व जीवन में उसके स्थान बढ़ाने हुए सामाजिक मूल्यों, व्यवस्था के चयन अधिकार और बच्चा का सुरक्षा आदि के तथ्यों आग्रहों ने नाजुक तवाजुन का सवाल सकती है वही सफल हो सकती है वरना बेसमझ बजना और निस्सीम जेलगामी के कुण्ड और लाइवा सामन है हा।

ध्वनि का संगीत-शास्त्र¹

अपने मूल रूप में संगीत एक कला है और अन्य कलाओं की भाँति उसका उदगम और आधार मानव के सौंदर्य-बोध और आत्मा व आनन्द का अभिव्यक्ति करने और परस्पर बाँटने की कामना में है। लेकिन इस कला का भी एक वैज्ञानिक आधार व व्याकरण है जिसका जानकारी उसका मसी प्रकार समझने व उसकी सीमाओं का विस्तार के लिए आवश्यक है यह बात दूसरी है कि संगीत में आनंद प्राप्त करने मात्र के लिए उसका वैज्ञानिक आधार समझना जरूरी नहीं है या यह

कि विज्ञान मान या व्याकरण मानसे संगीत नहीं बनता। इन्द्रधनुष का आनन्द लेने के लिए प्रकाश और रंगों के विज्ञान की जानकारी भले ही आवश्यक न हो लेकिन यदि यह समझना और दिखाना हो कि इन्द्रधनुष कैसे बनता है तो उस वैज्ञानिक आधार व प्रक्रिया की जानकारी जरूरी है। संक्षेप में संगीत कला भी है, विज्ञान भी हालांकि उसकी महत्ता और साधकता उसके विज्ञानातीत और एक अनिवचनीय आनन्द का स्रष्टा होने में है।

अन, संगीत का बच्चा माल ध्वनि है। यूँ तो योगियों ने अनहत या अनहद नाद की भी कल्पना की है जिसे गुरु जानी लाग सुनते हैं लेकिन संगीत की दृष्टि से केवल उस आहत नाद का महत्त्व है जो किसी मौलिक द्रव्य या वस्तु में कम्पन पैदा होता है और जिसे हम अपने कानों के पर्दों में वैसे ही कम्पन पैदा होने पर सुन पाते हैं। संगीतोपयोगी ध्वनि अथवा नाद का उत्पादन लगातार और नियमित कम्पन से होता है जबकि संगीततर ध्वनि अथवा शोर के मामले में यह पन्धिया अव्यवस्थित और अनियमित होती है, इसीलिए संगीत को 'व्यवस्थित ध्वनि अथवा 'मोरगनाइज्ड साउण्ड' कहा गया है। यदि शोर अनचाही आवाज या 'कानों में बंदवू' है तो संगीत मनभावन आवाज है, ध्वनि की खुशबू है, ध्वनि की चित्रकला है।

एक सैकेण्ड में कोई ध्वनि उत्पादक माध्यम जितनी बार कापता है वह उसकी आवृत्ति या फ्रीक्वेंसी कहलाती है। आवृत्ति का सम्बन्ध ध्वनि उत्पादक वस्तु की लम्बाई, मोटाई, घनत्व इत्यादि से है। उदाहरण के लिए आप किसी तार का छेड़ते हैं तो तार यदि लम्बा होगा तो आवृत्ति कम होगी और छोटा होगा तो ज्यादा। कम्पना की सरया अधिक होने से ध्वनि ऊँची होती है कम होने पर नीची। मनुष्य का कान प्रति सैकेण्ड 20 से लेकर 38000 कम्पन अथवा आदोलनों से उत्पन्न ध्वनिया ग्रहण कर सकता है हालांकि संगीत में अनुमान 30 से 4000 कम्पन प्रति सैकेण्ड वाली ध्वनिया ही काम में आती है।

ऊँचाई, नीचाई या तारता के पश्चात् ध्वनि का दूसरा लक्षण होता है उसके छाटे उड़पन परिमाण अथवा तीव्रता का। घण्टी ऊँची लेकिन छोटी ध्वनि दगी, घण्टा नीची लेकिन बड़ी। ध्वनि की तीव्रता डेसिबल में नापी जाती है। एक सीमा से ऊपर की तीव्रता कान के लिए पीड़ादायक हो जाती है। पौप संगीत में ध्वनि की तीव्रता के लिए सहज आग्रह देख पड़ता है।

ध्वनि का तीसरा लक्षण होता है जाति अथवा गुण अथवा प्रकार जिसके आधार पर विभिन्न व्यक्तियों अथवा वाद्यों की आवाजें अलग अलग पहचानी जा सकती हैं योकि उनकी स्वरता एक ही हो सकती है। जाति अथवा गुण का यह भेद मूल ध्वनि के साथ उत्पन्न उपध्वनियों या आशिका पर निर्भर करता है। किसी ध्वनि का मीठापन और गुणवत्ता-रिचनेस — मूल ध्वनि के साथ इन उपध्वनियों

वे सम्बन्ध और उनकी सीधता पर निर्भर करते हैं। उदाहरण के लिए तार और सुपिर बाद्यों व उपस्वर प्रावत्क हात हैं और धनबाद्य के गनायक हैं। इसीलिए सितार सरोद धयवा वाँसुरी की ध्वनि प्रथिन् मोटा और विपुल होती है।

समीत की भाषा की बारहगटा स्वर हात हैं। स्वर की स्थिति उसरी प्रावत्तियों पर निर्भर करती है लेकिन प्रावत्तियाँ की सख्या की बजाए क्या महत्त्वपूर्ण है दो स्वरों का परस्पर सम्बन्ध जो निर्भर करता है उनकी प्रावत्तियों के परस्पर अनुपात और उनकी परस्पर सवादित्ता धयवा असवादित्ता पर, जम धनेला बना भाड नहीं पाड सयता उसी तरह धनेन स्वर ग संगीत नहीं बनना। स्वरों का परस्पर सवादित्ता मूल और उरस्कर व परस्पर सम्बन्ध पर निर्भर करती है। जब परस्पर सवादित्ता नहीं होती तो टान या बोटस उत्पन्न हो पश्चिम में जिन स्वरों की प्रावत्तियाँ का परस्पर अनुपात 4 5 6 है व मेजर माड या गुरु सधान व जिनकी प्रावत्तियाँ का अनुपात 10 12 उनको माइनर माड या लघु सधात माना गया है।

सप्तक चुने हुए प्रतरालों का वह सिलसिला है जो चुनी हुई प्राधार ध्व व उसकी दुगुनी तारता की ध्वनि व बीच एक सीधी बनाना है। पश्चिम में व व परस्पर सवादी प्रन्तरालों के उपयोग व बारण व ही सप्तक मिलते हैं—मज और माइनर। मेजर माड तीन मजर बौडस स बना है और माइनर माड तीन माइनर बौडस स। इससे विपरीत भारतीय संगीत में स्वरा व बीच सवादित्ता की कई स्थितियाँ सम्भव हैं जिनका निणय तानपूरे द्वारा प्रदत्त सनत स्वर सहनि या हारमनी स होता है। फिर भी कुछ विद्वानों ने भारतीय संगीत में भी बारह स्वरों बाल एक शुद्ध या प्राधार सप्तक की कल्पना का है जो पश्चिम के मजर मोड और भारत के पडज ग्राम के समान है।

इस छोटी-सी वार्ता में विभिन्न प्रकार के ग्राम धयवा स्वत्स उनस प्राप्त भूधनामा भारतीय संगीन के शुद्ध ग्राम और श्रुति सिद्धात की बारीकियों व तत्सम्बन्धित विवादा में जाना सम्भव नहीं है। प्रत स्वरा और सप्तक के बारे में प्रत सकण्ड वाले स्वर की प्राधार स्वर या मध्य सप्तक का स माना तो 480 प्रावत्तियों पर यही स्वर दुगुनी तारता के साथ मिलेगा जिस तार पडज बटा जाएगा। भारतीय शुद्ध सप्तक में इन दोनों के बीच छ अय शुद्ध स्वर माने गए हैं। स और प प्रचल हैं जबकि रे ग म ध व नि के विवृत रूप भी सम्भव हैं। य पाच विवृत व सात शुद्ध स्वर मिलकर कुल बारह स्वर का सप्तक बना। इन स्वरों का मूल्य धयवा प्रावत्ति सम्बन्ध बदलने से राग की सष्टि होगी। गायन में मद्र मध्य और तार चुनाव व उपयोग के क्रम से राग की सष्टि होगी। गायन में मद्र मध्य और तार सप्तक ही अधिकतर व्यवहृत होते हैं जबकि वादन में अय सप्तको में भी संगीतन

धूमता है। स्वरा मे विकृति का परिमाण भी अलग अलग रागो मे भिन्न हो सकता है। प्राकृतिक सप्तक मे स्वरों के बीच परस्पर सीन निश्चित अंतराल मिलते हैं अर्थात् गुरु, लघु और अघ लेकिन सुविधा की दृष्टि से सभी स्वरों के बीच एक से अंतराल वाला टेम्पड स्केल या समसाधत ग्राम भी प्रचलित है। हारमोनियम मे हमे यही टेम्पड स्केल मिलता है। विभिन्न अंतरालों को भिन्नो की शकल मे भी दिखाया जा सकता है और संवटों और सैंटो मे भी जो अधिक सुविधाजनक है।

इस वाता वा समाप्त करने से पहले चंद वाते पश्चिम मे पिछले कुछ दशकों मे संगीत को लेकर जो प्रयोग होते रहे हैं उनके बारे मे। जैस बित्रकला के क्षेत्र मे 'एक्शन पेइंटिंग' नाटक के क्षेत्र मे एड्सड नाटक उपन्यास-लेखन के क्षेत्र मे फ्रास वा नया उपन्यास और नृत्य के क्षेत्र मे पॉल टेलर इत्यादि क प्रयोग है, वैसे ही संगीत के क्षेत्र मे एलैक्ट्रॉनिक संगीत, 'चास म्यूजिक' इत्यादि प्रयाग हुए हैं। राबट मिडलटन के शब्दों मे, यह नया संगीत खोज और अनुसंधान का संगीत है, अवैयक्तिक और सामूहिक चेतना का सवाहक संगीत है—संगीत के शरीर और अवयवों से आगे बढ़कर यह प्रयास संगीत के मस्तिष्क की स्थापना का है।

जाहिर है कि इस नये आंदोलन का प्रभाव ध्वनि के संगीतशास्त्र की प्रचलित या रुढ भायताओं पर बहुत दूरगामी और गहरा हाने वाला है। थी एजनर ई० बेलू के शब्दों मे "समकालीन पाश्चात्य संगीत मे स्वरावली अर्थात् मैलोडी ने अपने आपको अपनी कण्ठ संगीत मे उत्पत्ति से असंपृक्त कर लिया है। अब उसमे ऐसी लम्बी फलागो और मोडा का समावेश हो रहा है जो पारम्परिक स्वर सगति और स्केल्स से बिल्कुल अलग पड जाते हैं और जो मानवकण्ठ के लिए दुष्कर है। इन प्रयोगों मे से एक जटिल लय और एक तीखी विसंगत स्वर सगति उभरते हैं।"

कुल मिलाकर ये नये आंदोलन संगीतोपयोगी ध्वनिया की सीमा और परिमाण मे अप्रत्याशित इजाफा कर रहे हैं और एक नये सीमाहीन संगीत को ईजाद कर रहे हैं।

सृजन मे नवीन सौन्दर्यबोध संगीत मे

हर जीवन सस्कृति एक सतत भक्रमण के दौर से गुजरती रहती है। हर ऐसी सस्कृति वा, उसका एक मूल रूप, एक विशिष्ट पहचान होती है और दूसरी सस्कृतिया से, कभी तेज, कभी मद्धम चलने वाले आदान प्रदानों के जरिय वह,

वही रहते हुए भी बदसती रहती है। यह उदनाय अच्छे के लिए भी होता है, बुरे के लिए भी। हालांकि समकालीन चित्रकारों नेगा मृत्यावन हमगा गहा-गही कर पाये यह जरूरी नहीं और फिर कभी-कभी दूसरी सृष्टियाँ व ससग सजय परिवर्तन यदि इतने दूरगामी और गहरा जाएँ कि मूल सृष्टि की विशेषताएँ ही तिरोहित हो जाएँ तो हम कहते हैं कि कला सृष्टि मात्रात हानर विनष्ट हो गई या यह भी सम्भव है कि कभी कोई सृष्टि अपनी जटिलता के लिए दिए ही अपने गिद व चौपेरो की चीज ही पतनशील हो जाए।

मूल कम शब्द व व्यापक अर्थों में कमनीयता के सजन, मोक्ष व प्रकटीकरण और प्रस्फुटीकरण का है। यहाँ सौ 'य' का शृंगारिकता मात्र न समझे। कमनीयता की लाज का वास्तविक स भागन का पर्याय न मानें। यहाँ इन शब्दों का अर्थ है—मनुष्यत्व मानवाय सबदना उत्पन्न मनाभाव—इन मनुषी लाज इनकी तराण जिंदगी के साथ इनकी समन्विति।

हर कला की तरह संगीत के भी दो पक्ष हैं—स्वयं और गूढम। बायबीय शरीर या संरचना और उसमें अंतर्निहित या उससे भी पर की उसकी आत्मा संगीत सौ दय की सृष्टि कर सो-दयानुभूति कराए इसके लिए जरूरी है कि एक और तो उसमें अपनी-की श्रेष्ठता हो और दूसरी ओर वह अपनी रस की सृष्टि करने में समर्थ हो।

यहाँ तनिक रखकर रस निष्पत्ति व क्षेप में संगीत और नृत्य की जो मर्यादाएँ हैं थोड़ा जिन उनका कर लें। प्रयाग शुक्ल ने लिखित शास्त्र व चित्रों पर टिप्पणी की—'सौंदर्य जो सुखद नहीं पर लीचता है।' क्या ऐसा संगीत भी हो सकता है? क्या सायब एक्सड नाटक की नाड का 'एक्सड संगीत माय बन सकता है? क्या संगीत व जरिए उदाहरण के लिए बीभत्स रस उपजाया जा सकता है? स्वरो स 'गुप्तनिका' खींचा जा सकता है? पश्चिम में बलियोड और पैगानिनि भी हुए हैं। लेकिन बहस का छोटा रसते हुए हम कह सकते हैं कि प्रधिकास में समस्त संगीत का और कम से कम भारतीय संगीत का मूल स्वर स्पृहणीय और कमनीय भावों की निष्पत्ति का ही रहा है असुन्दर और बीभत्स को उसने बरतन का प्रयास कम किया है।

अस्तु। संगीत का शरीर उसके उपकरण वही गिने चुने बारह स्वर हैं और उसकी आत्मा वही तमयता और वक्तिया की ऊर्ध्वगामी और उदात्त बनाने और सौंदर्य की सृष्टि करने उसकी अनुभूति कराने से सप्रलुब्ध रखती है। फिर संगीत में कसा नवीन सजन और वसा नया सौंदर्यबोध। लेकिन जसा हम जानते हैं भारतीय संगीत में बहुत कुछ नया होता रहा है और अब भी हो रहा है हालांकि उस तेजी से और उतने मशीनीकरण के

साय नही जैसा पश्चिम मे ।

मध्यकाल मे मुस्लिम प्रभावो के पडने तक, भारतीय संगीत मे अचल मुकाम के ध्यान पर चल मूच्छनाओं की प्रधानता थी । लेकिन अमीर खुसरो ने मुकाम या पाठ पद्धति का प्रचलन किया और कारण चाहे जो भी रहा है—विदेशियों को वदोक्त ज्ञान से अनभिज्ञ रखन की तथाकथित मजबूरी या पुरानी परम्पराओं का जर्जरित हो चुकना या अज्ञान के गत में चला जाना, यह नई पद्धति उत्तर और दक्षिण भारत दोनों में समान रूप से फैल गई । अक्सर कहा जाता है कि उत्तर भारत में तो पुरातन संगीत बदन गया या भ्रष्ट हो गया लेकिन दक्षिण भारत में वह सनातन पवित्रता के साथ बरकरार रहा है । लेकिन जैसा आचार्य बहुस्वप्ति ने बताया है, व्यवटमखी का मनकर्त्ता सिद्धांत भी अचल मुकाम वाली व्यवस्था ही थी ।

सजन म नवीन सौंदर्यबोध का एक और बड़ा उदाहरण उत्तर भारतीय संगीत के इतिहास में । मध्यकाल तक यहां ध्रुवपद का बालवाला था । लेकिन इब्राहीम शर्की और सदारग अदारग ने खाल गायन प्रचलित किया और यह नया जादू कैसे सिर चढ़कर बोला और बालता आ रहा है यह बताय की आवश्यकता ही नहीं ।

ठुमरी का आविर्भाव कथक नृत्य में भाव प्रदर्शन के लिए हुआ । लेकिन जब उसमें रागदारी आड़े आई तो बड़ी कुशलता से इस गायन प्रकार को अध शास्त्रीय व लक्ष्मीला रखकर, उससे अपेक्षित सादयानुभूति को स्वर से बचा लिया गया । वट्टे गुलाम अली खा साहब ने लोक संगीत और पूरब और पछाह आंगों का मिला कर ठुमरी का अपना निराला गुलदस्ता बनाया । शोरी मिया ने ठट्टो के नृत्यारियों के गायन को ठट्टे में ढाला और शास्त्रीय संगीत का एक नई विधा दी । फय्याज खा साहब ने ध्रुवपद के नोम तोम अलाप को खाल से संपन्न कर लिया ।

यह तो हुई बात विद्यार्थी की । वैसे देखे तो हर बार जब कोई समय भारतीय संगीतज्ञ किसी राग को उठाता है तो बट्ट एक खाके में नये सिरे से रंग भरता है—नया मजन करता है । शास्त्रीय पद्धति के भीतर और परिधि के बाहर मचरण के बताये गए कानून कायदों को निबाहते हुए भी कल्पनाशीलता और उपज को पूरी गुंजाइश देना—यह भारतीय संगीत की अपनी खासियत है । इसी प्रकार एक ही स्वर को विभिन्न रागों में सूक्ष्म भिन्नताओं के साथ बरतने एक स्वर से दूसरे तक जाने में मीड के प्रयोग की आजादी और कण स्वरों के चलन के कारण उत्तर भारतीय संगीत, कानाकार के लिए सृजनात्मकता का वह आयाम खालता है जो पश्चिमी संगीत का सुलभ नहीं है । इन्हीं कारणों से एक ही राग अलग अलग घरानों में अपनी अलग विनिष्टता लेकर सामने आती है ।

लेकिन भारतीय संगीत के अनुपतिक या मैलोटिक होने से सजन या प्रति

पादन की जो आजादी यहाँ रही, वह समूह-गायन और वाद्यवाद के मामल में सीमायें थत गई। इस दिशा में कुछ प्रयोग हुए हैं लेकिन राग का रसत हुए पाश्चात्य हारमनी' दुष्कर है और राग टूटती है तो माना भारतीय संगीत टूटता है। आवागवाणी वाद्यवाद में महत्त्वपूर्ण प्रयोग किए हैं। गा-पम 'क्वाटर' भी अच्छा काम कर रहा है। शहर अविचलन न जाऊँ ब' साथ सितार बजवाया था। धान'द शहर भारतीय और पाश्चात्य संगीत के सम्मिश्रण प्रयत्न, उनकी साथ लेकर नए सजन में रत है। लेकिन यह कहना कठिन है कि ऐसी किसी प्रयोग न, रागों के पारम्परिक गायन—वादन का जो स्थान है, उसकी समता में किसी भी स्वीकृति और सफलता पाई है। हालाँकि उनके धार में कोई पत्रवाचना चलन होगा। कुल मिलाकर, परम्परा के भीतर रहते हुए भी रविशंकर जी ने सितार-वादन अमीरों की साहस्य न तराना गायन और कुमार गंधर्व जी ने रागों की वर सने और लोक संगीत में प्रेरणा सन के क्षेत्र में बलाध्य प्रयोग किए हैं। ऐसे प्रयोग कई उदाहरण गिनाए जा सकते हैं जिनमें वर्यक में रानी वरणा के डा० सप्तसेना के संयुक्त प्रयास और गोपालकृष्णन का उत्तर और दक्षिण भारतीय परम्पराओं के नजदीक लाने सम्बन्धी कार्य। नवीन राग बनते ज्यादा हैं, चलते कम हैं, हालाँकि यह भी एक उदाहरण है भारतीय संगीत में नवीन सृजन की सम्भावनाओं और नूतन सौन्दर्यानुभूति की सतत खोज का।

लेकिन यह पश्चिम है जहाँ संगीत के क्षेत्र में वास्तविक रूप में चमत्कारिक नया कुछ हो रहा है। पाप संगीत का एक सिर स हल्का शोर मचाऊँ और वचकाना कहकर नकारना गलत है—इसमें बहुत से अच्छे तत्त्व हैं और उसकी व्यापक स्वीकृति गहरे माने रखती है। वह पारम्परिक लोकप्रिय और लोक संगीत का नया संस्करण है। इसमें भी भाग जाते हैं वे प्रयोग जो यांत्रिक या इलेक्ट्रॉनिक संगीत को लेकर हो रहे हैं और सबका अभूतपूर्व हैं।

देखना है, इस युग की उपज इस संगीत और हमारे युवागीत संगीत का सम्मिलन—टकराव क्या रंग लाता है।

मेरे समय के कुछ शास्त्रीय संगीतज्ञः

आज से पच्चीस वर्ष पहले तक शास्त्रीय संगीत के मर संस्कार और उसको लेकर मरी अभिरुचि वचपन में दो-ढाई वर्ष तक की शिक्षा और पंडित गोवार्

नाथ ठाकुर, नारायण राव जी व्यास, गगूवाई हगल, मनहर वर्वे इत्यादि के रेडियो से प्रसारित होने वाले साढ़े तीन मिनट के ग्रामाफोन रिकार्डों तक सीमित थी। फिर मैंने एक लाम प्लेडिंग रिकार्ड खरीदा—पंडित रविशंकर और उस्ताद अली अकबर खाँ का बजाया राग बिलासखानी तोड़ी और धुन पलास काफी। इस बिलासखानी तोड़ी को मैंने बीसियों बार सुना और धीरे धीरे शास्त्रीय संगीत का अद्भुत आकर्षण मुझे अपनी गिरफ्त में लेने लगा। जो लोग शास्त्रीय संगीत में रुचि लेना चाहते हैं पर ले नहीं पाते उनसे मेरा अनुरोध है कि वह इस या ऐसे ही किसी अच्छे एक ही रिकार्ड को बार-बार सुनें। शास्त्रीय संगीत 'एक्वायड टेस्ट' या पैदा की गई रुचि है—लेकिन एक बार यह रुचि जागृत हो जाए तो फिर जो आनंद उससे मिलता है, वह अद्भुत और अनिवार्य है।

पंडित रविशंकर ने सितार के वाज को आधुनिक नफासत और कटाव तराश दी और उसे शिष्ट बग और विदेशों में लोकप्रिय बनाने का महती काम किया, लेकिन अब मुझे अबसर उनके वादन में एक प्रायोजित बनावट और चमत्कार का मोह देखता हूँ। जहाँ तक सितार-वादन के फन का सवाल है उसमें निखिल बन्जी नये प्रतिमान स्थापित कर चुके हैं। निखिल सितार के योगी हैं—उनकी साधना विशुद्धता और संगीत के प्रति एकांतिक निष्ठा विलक्षण है।

अगर निखिल सितार के योगी हैं तो बिलायत खा उसके गहँगाह और रईस खाँ उसके बच्चा। बिलायत खा जिस दिन फाम में हो उस दिन उनको सुनने से बचकर कोई दूसरा अनुभव होना मुश्किल है। उनके जैसा घाकड़ और दबग बलाकार आज दूसरा कोई नहीं है। रईस खा की तरह ये भी अपने वाद्य में माना एक चमत्कारी सहजता से खेलते हैं। दिक्कत इन दोनों के साथ यही है कि वे 'अनीव टैम्परामेंटल' कलाकार हैं और नाटकीयता, बड़बोलापन और मूड' अवसर उनके फन पर हावी हो जाते हैं।

अब्दुल हलीम जाफर खाँ के साथ दिक्कत मूड की नहीं, प्रदर्शनप्रियता की है। उनमें अमित सम्भावनाएँ थी लेकिन अफसोस उहाने अपनी दक्षता को संगीत के अद्भुत शिक्षितों को समर्पित करना मुनासिब समझा। इससे उलट निष्ठा से बजाने वालों में बन्वाणी राय और बलराम पाठन का नाम लिया जा सकता है तो अपनी सीमाओं में अच्छा बजाने वाला में बिलायत के भाई इमरत खाँ का नाम भी लिया जा सकता है। एक और कलाकार जिन्होंने मुझे प्रभावित किया खदीजा बानु जिहामोडनुद्दीन डायर हैं। सरोदिया में ही नहीं सभी वादकों में अली अकबर खाँ का विशिष्ट स्थान है। स्वर की जो सीधी पकड़ पवित्रता और भावाब्ज की जो गम्भीरता उनमें है वह अत्यंत दुर्लभ है हालाँकि अमजद खान और जरीन दारवाला भी बहुत अच्छा बजा रहे हैं। लेकिन इनसे पहले एक जमाना शरण रानी का भी रहा है। एक और वादक जिनके लिए भी मन में बड़ी इज्जत

रही है सारंगी वादक गापाल मिश्रा हैं। उनके द्वारा शंकरलाल संगीत सम्मेलन में बजाया गया जाग मर संगीत गम्भीर अविस्मरणीय अनुभवों में से एक है। चौमुखे तबला वादक में लतीफ अहमद तेजी से आगे आए हैं लेकिन सामंता प्रसाद जी की बात ही कुछ और है। किशन महाराज की महारत में कोई शक नहीं है लेकिन उनके वादन का सटापन खलता है। मिठास में रामजी मिश्रा का जवाब नहीं है। नय जादवा में अल्लारखा के लडके का नाम काफी सुना जाएगा। शिवकुमार शर्मा के सतूर की मिठास और शुद्धता का मैं कायल हूँ। बाँसुरी वादक हरिप्रसाद चौरसिया की सिद्धहस्तता में शक नहीं है लेकिन आता की समाधिस्य बना देने वाला संगीत उनके सामने बैठकर उनसे सुनना अभी मरे लिए शेष है। नय कलाकारों में गिटार वादक विश्वमोहन भट्ट से बेहतर कलाकार हाना मुश्किल है। वायलिन वादक में एन राजम, डी० के० दातार और रामप्रसाद शास्त्री का कायल हूँ। वी० जी० जाग और शिविर कणावर चौधरी अत्यंत प्रतिष्ठित नाम हैं लेकिन उनके वादन की बहिर्मुखता संगीत के मेर निजी सम्मान में मल नहीं खाती।

पुरुष गायकों में मर वक्त के दिग्गज थे रहे हैं—अमीर खाँ, भीमसेन जोशी, कुमार गंधर्व और मल्लिकार्जुन मसूर। भीमसेन जोशी इस दौर के सच्चे बड़े प्राकृतिक गायक रहे हैं। उनका गायन उनके सम्पूर्ण व्यक्तित्व में से झगता है और अपनी रसीली सहजता के कारण सुधी और सामान्य श्रोताओं को एक-सा मोहता है। कुमार गंधर्व का गायन बुद्धिमत्क प्रयागर्षभिता का गाना है। कुमार ने परम्परा से हटकर एक अपना अलग भाव बनाया है। वे मर समय के सदस्य बड़े प्रयागवादी और मौलिक कलाकार रहे हैं। उनकी एक और बड़ी उपलब्धि लाक और शास्त्रीय के बीच के टूटे पुनो का जोड़ने की रही है। मल्लिकार्जुन मसूर नये युग में पुरानी पारंगतता और रियाज की पराकाष्ठा का प्रतिनिधित्व करते हैं। मैंने उनके गाने में कभी साश्वतता नहीं देखी, न अपने स्तर से नीचे गाते सुना। उनके पुराने दुर्गा और तोड़ी के रिकाड का सुनना अपने आपमें एक अनुभव है अश्वत्थित रागा के गान में उनका सानी नहीं है।

लेकिन यदि मुझसे अपने सुने हुए कलाकारों में से किसी एक का चुनाव करने को कहा जाए तो वह नाम होगा स्वर्गीय उस्ताद अमीर खाँ का। अमीर खाँ गायकों के गायक थे। उनकी गहन गम्भीर भावाज ठहराव और चैनदारी अदभुत सरलता से ली गई विलम्ब तानें ह्याल गायकी को उस घरातल पर प्रतिष्ठित करते हैं जहाँ मेरी दृष्टि में कोई दूसरा नहीं पहुँच पाया। अमीर खाँ ने बनाए पंडित आकारनाथ ठाकुर की तरह भावाज के प्रयोग से रस की निष्पत्ति के प्रयास के विशुद्ध स्वर की निस्सीम ताकत का सहारा लिया और यह साबित कर दिया कि प्रभाव पैदा करने के लिए गलेबाजी या कृत्रिम गलदाथु भावनात्मकता की बतर्द

जरूरत नहीं है। उनीसवे रेडियो संगीत सम्मेलन में उनके गाय कोमल रिपम आसावरी का टेप मेरी अनमोल निधि है। कम से कम अभी तक मैं उससे बहतर गाना नहीं सुना।

शास्त्रीय संगीत की दुनिया में मेरे जागने से पहले ही फय्याज खाँ साहब, पंडित आकारनाथ ठाकुर और बड़े गुलाम अली खाँ का निधन हो चुका था या उनका सवश्रेष्ठ उनके पीछे था। इन महान गायकों का बिना मामन बैठकर सुने, रिकार्डिंग के आधार पर उनके बारे में भरे-जसे अल्पज्ञ के लिए फनवा देना धृष्टता होगी। केवल अपनी प्रतिक्रिया व्यक्त करूँगा। फय्याज खाँ साहब को महान् चतुर्दश गायक कहा गया है लेकिन उनकी रिकार्डिंग ने मुझे कभी अभिभूत नहीं किया। इसी तरह आकारनाथ ठाकुर जी के लिए मैं आरम्भ जितना ऊँचा स्थान सुरक्षित नहीं रख पाया। बड़े गुलाम अली खाँ साहब की ठुमरिया का जवाब नहीं लेकिन एक ह्वालिए के रूप में वे भी अब मुझे उतना प्रभावित नहीं करते जितना पहले करते थे।

उस्ताद निसार अहमद खाँ के स्वर के पक्केपन और आवाज की समृद्धि ने मुझे प्रभावित किया है। एक बात इसी सिलसिले में पुराने गायकों में प्रस्तुतीकरण सम्बन्धी आधुनिक नफासत और तकनीक का अपेक्षाकृत अभाव रहता था, लेकिन रियाज, ताल, स्वर और आवाज के मामले में मूढ़ बूढ़ के चक्कर से मुक्त हान में वे आज के मुकाबले में कितने अधिक घनी और ठोस थे यह बात दसनी हाँ तो मनीराम जी के साथ जमराज जी को या निसार हुसैन खाँ के साथ सरफराज हुसैन को सुन लीजिए।

पुराने उस्तादों में स्वर्गीय अब्दुल करीम खाँ साहब के गायन में गाना सुकून और पारलौकिकता में अनुभव किए हैं वे अग्रज नहीं। किराना घराने के इस महान प्रवक्तक के चरणों में मन अट्टा से झुक जाता है। स्वर्गीय पटवर्धन जी और बयाबद्ध व्यासजी अपने वक्त के चाटी के गायक और शास्त्रज्ञ रहें हैं लेकिन उनका गायन में क्रमशः रस और विविधता का अपेक्षाकृत अभाव मैं अनुभव किया है। दृष्टान्त शंकर पंडित और स्वर्गीय रातनजकर जी के गायन का रस लेन में भी रस की कमी और आवाज की कसता मेरे आड़े आती रही है।

ध्रुपद घमार की गायकी मुझे ज्यादा नहीं रुचती। मुझे उसमें दमक जगदा संगीत कम भासता रहा है। लेकिन यदि ये ध्रुपद घमार रामचतुर मल्लिक के गाय हुए हो तो मैं सौ काम छाड़कर उड़ सुनूँगा। एक और बतवार जा अब सुनने में कम आते हैं बड़ादा के गिनकुमार शुक्ल हैं उनकी हृद्यध्वनि का जवाब नहीं है।

महिला कलाकारों में जानवार भाग हूँगा बमरजाई बरबर से दान गुरु करते हैं। उनके मैंने सिर्फ छोटे रिकार्ड सुने हैं और उनसे उनकी महानता या

परिचय मुझे नहीं मिल सका। लेकिन अल्तादिया खम ही किशोरी अमानकर के गायन में, मुझे वह सब अकृत्रिमता लेकिन उसके साथ जुड़ा हुआ कलाकारत्मक रंग और पेशन या जुनून—जिसकी मैं वदर और घराने की शुद्धता और अतमुसता का श्रेष्ठतम रूप उनका मारु विहाग का रेकाड और नेशनल प्रोग्राम—उनकी कला के चोतक है। परवीन सुल्ताना का हाता तो कणप्रिय लगता है। लक्ष्मी शर्कर का अमगीत सम्मेलन में उनका गाया सम्पूर्ण माराकोस या जितना गाती हैं सयत और भीठा गाती हैं। गिरिजा आवाज बरसर आकर्षित करत हैं। अपेक्षाकृत नए और अलका देव का गाना मुझे अच्छा लगा है। पुराने और गगूवाई हंगल का अपना अलग और विशिष्ट परिपक्वता में उनका सानी नहीं है। छद्मशास्त्रीय सजा नूय छोड़ गई हैं उसको शायद शोभा गुर्दु कुछ है नई पीढ़ी के पुरुष गायकों में पंडित जसराज मुस्तफा शराफत हुसैन खाँ और नसीर अहमद खाँ आत हैं। जसराज जी का गुरु का रंग पटियाला से प्रघान था जैसे उनसे 1966 के हसध्वनि और शुद्ध वाद में उन पर आगरा घराने और अमीर खाँ साहब पिछले दिन मुझे अवसर लगा है कि उनकी गायकी सपुटन हाकर एक निजी और विशिष्ट स्टूडियो बनन कि उनका गायन पहले की अपक्षा सबेष्ट, सप्रयास और बहिमुखी हो गया है। लेकिन यह प्रतिभाशाली बरन से पर नहीं है।

यह भावस्मिक संयोग नहीं है कि मुझे जितेन्द्र और निष्पट गाना अच्छा लगता है और जसराज के मौजूदा गाने में काफी साम्य है। मुस्तफा बहुत अच्छा गाते हैं। उनका गाया भोपाल तादी उरण है। आगरा घराने की प्रदर्शनमूलक पद्धति मुझे लेकिन शराफत हुसैन खाँ का गाना मुझे अच्छा लग साबित करता है कि जैसी बातें जो हो यदि संगीत है तो यह प्रभावित करेगा। नसीर अहमद न भारी मुझे लगता है जब वे शायद ही पूरी हो पावें।

सच्चा सुर लगाना दुनिया के सबसे अधिक मुश्किल कामो मे से एक है। अच्छा और प्रसिद्ध गायक बनना तो फिर और भी कठिन। इसलिए, आवश्यक तीर पर, ऊपर संक्षेप मे जो कहा गया है उसके पीछे अवज्ञा का भाव नहीं, अपनी निजी राय देने का है। सहमति—असहमति दोनों स्थितियों मे मेरा उद्देश्य पूरा होता है—हम शास्त्रीय संगीत के प्रति उमुख हो, उससे जुड़ें, अपनी इस महान् विरासत की वद्र करें।

मिली-जुली रोशनी संगीत मे¹

उत्तर व दक्षिण भारत मे आज जो संगीत शैलिया प्रचलित हैं वे किस हद तक भारत और शाङ्ग दब की परम्परा मे हैं और किस हद तक मुस्लिम परम्परा से प्रभावित। उत्तरी और दक्षिणी शैलियाँ किस हद तक समान अथवा पथक हैं, व्यक्तमखी की मेल पड़ति देशी है या विदेशी मुस्लिम काल मे संगीत के शिल्प-गत सौंदर्य मे वद्धि के साथ साथ क्या उसका नैतिक स्तर गिर गया—इत्यादि अनेक ऐसे प्रश्न हैं जो लम्बी बहसो के केन्द्र हैं और जिहे यहाँ उठाना समीचीन न हागा। बहरहाल, इतना स्पष्ट है कि मुसलमानो के साथ आए अचल मुकामो' या सस्यानो' और थाटा के आधार पर रागो के वर्गीकरण के सिद्धांत ने चल मूछनामा पर आधारित राग-रागिनी वर्गीकरण की हिन्दू-परम्परा पर गहरा प्रभाव डाला। आज का उत्तर भारतीय संगीत इसी सम्मिसन का परिणाम है। अपने मौजूदा रूप मे वह न हिन्दू है न मुस्लिम, भारतीय है, और उसमे सभी वर्गों और क्षेत्रो का योगदान रहा है। और वैसे तो मुसलमानो के साथ अरबी फारसी प्रभाव गत मे आने से पहले भी, भारत और इन दशो के बीच सांस्कृतिक आदान-प्रदान की लम्बी परम्परा रही है। ध्यान रखने की बात यह है कि विदेशी प्रभाव से हिन्दू-संगीत नष्ट नही हुआ बल्कि विदेशी प्रभावो को ग्रहण और आत्मसात करके वह नये सौंदर्य और प्राणवत्ता क साथ सामने आया। एक अरोबियन विद्वान् के शब्दा मे 'भारतीय संगीत ठीक उस सागर के समान है, जिसमे चारों ओर की सब नदियाँ मिलती हैं, और फिर भी सागर अपनी गर्यादा को नहीं छोडता।'।

ऐसा जान पडता है कि मुसलमानों के आगमन से पहले यहाँ धारु, प्रबध, धेद अस्तुत इत्यादि का प्रचलन था जो सस्कृत या दक्षिणात्य भाषामा मे होते

परिचय मुझे नहीं मिल सका। लेकिन अल्लादिया खा साहब की गायन परम्परा में ही किशोरी अमोनार के गायन में, मुझे वह सब कुछ मिलता है—समयता, अदृष्टिमत्ता लेकिन उमक साथ जुड़ा हुआ कलाकार का निजी व विशिष्ट कलात्मक रंग और पंथन या जुनून—जिसकी मैं कद्र और तलाश करता हूँ। किराना घराने की शुद्धता और अन्तर्मुखता का श्रेष्ठतम रूप आज प्रभा अये में मिलता है। उनका मारू बिहाग का रेकाड और नेशनल प्रोग्राम में गाये यमन और वागेश्वरी उनकी कला के चेतक हैं। परवीन सुल्ताना का संगीत जब प्रदर्शनप्रिय नहीं होता तो कणप्रिय लगता है। लक्ष्मी शायर का अपना अलग रंग है। गडिया संगीत सम्मेलन में उनका गाया सम्पूर्ण मालकौस याद रहगा। मालविका कानन जितना गाती है सयत और भीठा गाती हैं। गिरिजा देवी का सीधा एप्रोच और भावाज अवसर अवर्णित करते हैं। अपने आठवने नामों में मालिनी राजुरकर और अतका देव का गाना मुझे अच्छा लगा है। पुराने लागा में रीशन द्वारा वेगम और गगूवाई हंगल का अपना अलग और विशिष्ट स्थान है। गायन की गम्भीर परिपक्वता में उनका सानी नहीं है। अष्टशास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में वेगम अन्तर जो शून्य छोड़ गई है उसको शायद शोभा गुट्टु कुछ हद तक भर सके।

नई पीढ़ी के पुरुष गायकों में पंडित जसराज, जितेंद्र अभियेकी गुलाम मुस्तफा शराफत हुसैन खा और नसीर फहमद खा के नाम सहज ही उभरकर आते हैं। जसराज जी का शुरू का रंग पटियाला से मिलता जुमता और माधुर्य-प्रधान था जैसे उनके 1966 के हसग्वनि और जुद्ध बराही रेकाड सस्पष्ट हैं। बाद में उन पर आगरा घराने और नसीर खा साहब के भी प्रभाव पड़े लगते हैं। पिछले दिनों मुझे अक्सर लगा है कि उनकी गायकों में इन विभिन्न प्रभावों का सफुटन हाकर एक निजी और विशिष्ट स्टाइल बनना अभी शेष है और यह भी कि उनका गायन पहले की अपक्षा सचेष्ट, मप्रयास, अपने म्यान के प्रति मतक और त्रिहमुखी हो गया है। लेकिन यह प्रतिभाशाली कलाकार अब भी अभिभूत करने से पर नहीं है।

यह अवस्थिति सयोग नहीं है कि मुझे जितेंद्र अभियेकी का भावना प्रधान और निष्पट गाना अच्छा लगता है और जसराज जी के पुराने और अभियेकी के मौजूदा गान में काफी साम्य है। गुलाम मुस्तफा जब व कृत्रिम नहीं होते, बहुत अच्छा गाते हैं। उनका गाया 'मापान ताडी' उनकी कला का बढ़िया उदाहरण है। आगरा घराने की प्रदर्शनमूलक पद्धति मुझे ज्यादा प्राकृष्ट नहीं करती। लेकिन शराफत हुसैन खा का गाना मुझे अच्छा लगता है और य इस बात का संकेत करता है कि शली चाहे जा हा, यदि संगीत ईमानदार और कोशलयुक्त है तो वह प्रभावित करेगा। नसीर फहमद ने भारी अपेक्षाएँ जगाई थी लेकिन मुझे लगता है अब वे शायद ही पूरी हो पावें।

सच्चा सुर लगाना दुनिया के सबसे अधिक मुश्किल कामा मे से एक है। श्रद्धा और प्रसिद्ध गायक बनना तो फिर और भी कठिन। इसलिए आवश्यक तौर पर, ऊपर संक्षेप मे जो कहा गया है उसका पीछे अवज्ञा का भाव नहीं, अपनी निजी राय देने का है। सहमति—असहमति दोनों स्थितियों मे मेरा उद्देश्य पूरा होता है—हम शास्त्रीय सगीत के प्रति उमुख हो, उससे जुड़ें, अपनी इस महान् विरासत की वद्र करे।

मिली-जुली रोशनी सगीत मे¹

उत्तर व दक्षिण भारत मे आज जो सगीत शैलियाँ प्रचलित हैं वे किस हद तक भारत और शाङ्ग देव की परम्परा मे हैं और किस हद तक मुस्लिम परम्परा से प्रभावित। उत्तरी और दक्षिणी शैलियाँ किस हद तक समान अथवा पक्क हैं, अकटमखी की मेल पड़ति देशी है या विदेशी, मुस्लिम काल मे सगीत के शिल्प-गत सौंदर्य मे वृद्धि के साथ साथ क्या उसका नतिक स्तर गिर गया—इत्यादि अनेक ऐसे प्रश्न हैं जो लम्बी बहसा के केन्द्र है और जि हे यहाँ उठाना समीचीन न होगा। बहरहाल, इतना स्पष्ट है कि मुसलमानों के साथ आए अचल मुकामों¹ या संस्थानों² और घाटों के आधार पर रागा के वर्गीकरण के सिद्धांतों ने चल मूछनामा पर आधारित राग-रागिनी वर्गीकरण की हिंदू परम्परा पर गहरा प्रभाव डाला। आज का उत्तर भारतीय सगीत इसी सम्मिलन का परिणाम है। अपने मौजूदा रूप मे वह न हिंदू है न मुस्लिम, भारतीय है, और उसमे सभी वर्गों और क्षेत्रों का योगदान रहा है। और जैसे तो मुसलमानों के साथ अरबी फारसी प्रभाव भारत मे आने से पहले भी, भारत और इन देशों के बीच सांस्कृतिक आदान-प्रदान की लम्बी परम्परा रही है। ध्यान रखने की बात यह है कि विदेशी प्रभाव से हिंदू-सगीत नष्ट नहीं हुआ वल्कि विदेशी प्रभावों को ग्रहण और आत्मसात करके वह नये सौंदर्य और प्राणवत्ता के साथ सामने आया। एक अरेबियन विद्वान् के शब्दों मे भारतीय सगीत ठीक उस सागर के समान है, जिसमें चारों ओर की सब नदियाँ मिलती हैं, और फिर भी सागर अपनी मर्यादा को नहीं छोड़ता।³

ऐसा जान पड़ता है कि मुसलमानों के आगमन से पहले यहाँ धारु, प्रबन्ध, छंद, अस्तुत इत्यादि का प्रचलन था जो संस्कृत या दक्षिणात्य भाषामा मे होते

1 भाकाशवाणी जयपुर से 7-1-70 को प्रसारित वार्ता।

थे। भारत के 'जाति यीतो' स 'राग' तब का सफर तय हो चुका था। 13वीं शती तक संस्कृत ग्रन्थों में ध्रुपद का उल्लेख नहीं मिलता। उधर, 13वीं शताब्दी में ही निम्ने गये आङ्ग्ल दल के प्रसिद्ध ग्रन्थ संगीत रत्नाकर में तुलकगौड इत्यादि रागों के उल्लेख में मुस्लिम प्रभाव परिलक्षित होता है। इसी के आसपास सूफी गान बहाउद्दीन जबरिया ईरानी और भारतीय रागा के मेल से मुलतानी जैसे नये राग बना रहे थे। अमीर खुसरो ने इस प्रक्रिया को तेज किया। उन्होंने यमन, भीलफ सरपरदा जैसे अनेक मिश्र राग बनाये और कौल तराना बल्लाली और ग्याल प्रणालियों का प्रचलन किया। दक्षिणी वीणा का परिष्कार करके सितार व 'पूबज सहतार' और नबले का आविष्कार भी या तो इन्होंने या बाद में सदारग के भाई खुसरो साँ न किया।

हिंदू परम्परा वाले ग्रन्थ से ध्रुपद उद्भूत हुआ जिसे बाद में ग्वालियर के राजा भानसिंह ने नवजीवन दिया। इसी के समानांतर और ध्रुपद में से ही निकली, लेकिन उसकी अपेक्षा कम आध्यात्मिक और अधिक रमानियत और फिरत की गुजाइश रखने वाली, मुस्लिम परम्परा की ख्याल गायकी को जौनपुर के सुल्तान हुसैन शर्की, मासब क राज बहादुर और दिल्ली के सदारग भदारग ने आगे बढ़ाया। अरबी प्रभाव से अनेक नये वाद्ययंत्र जैसे, स्वरमण्डल रबाब शहनाई और नौबत का प्रचलन हुआ। अकबर से लेकर मुहम्मदशाह रंगील तक दिल्ली से यह नई रोशनी तेजी से विकीर्ण होती रही। बाद में क्रमशः लखनऊ, रामपुर जसी प्रांतीय राजधानियाँ उत्तरोत्तर महत्वपूर्ण होती गईं। 19वीं शती के प्रारम्भ में लखनऊ के शारी गिरी ने पंजाबी साव संगीत के आधार पर टप्पे का आविष्कार किया।

इस प्रकार एक तो गजाभा—महाराजाओं के प्रथम में दरबारी संगीत विकसित हुआ, और दूसरी ओर, दली मगीत जिसमें भक्ति भाव और लोक-मौलियों का प्राधान्य था। बाद में जब दरबारी संगीत महज दिमाग और गले की कसरत ही बना तो, जवाब में, लखनऊ में ठुमरी-आदरा का आविर्भाव हुआ हालांकि तत्कालीन परिस्थितियाँ ने उनमें शृंगारिकता का आविर्भाव कर दिया। परिणामस्वरूप संगीतना के चाल चलन और प्रतिष्ठा का स्तर गिर गया और 19वीं शती के पूर्वार्द्ध में गायक भोमिन न उसी तनखाह पर कपूरथला जाना, जो वहाँ के एक गायक का म्लिख रही थी, अपमान यमभा। इसकी तुलना में अक्षिण में नियमों का पालन ज्यादा कड़ाई से हुआ, संगीत सबसाधारण के जीवन का अंग बना रहा और उनमें आध्यात्मिकता का गहरा पुट भी बरकरार रहा।

उत्तर भारत में हिंदू पुरितम परम्परामा के सम्मिलन का कारण यह भी रहा कि बहुत से मुस्लिम गायक प्रारम्भ में हिंदू ही थे। पश्चेर गायक जाति दाने, पहले हिंदू ही। जाकिरुद्दीन और अल्ताफ़ दे क पिता बेराम खाँ इसी जाति

के थे और उनका रहन सहन बिन्दुल हिंदुआना था। ग्वालियर के शकर पंडित और एकनाथ पंडित को निसार हुसैन ने उनके घर पर पंडिता की भाति रहकर ही सिखाया। तानसेन, चांद खा—सूरज खा, नत्वन खा, अत्लादिया खा अमीर खा—इन सबके पूवज हिंदू थे। ग्वालियर के प्रसिद्ध हददूहस्सू और उनके चचेरे भाई नत्थे खा माथे पर चंदन लगाकर हिंदुआ की तरह रहते थे।

असल में धर्म और राजनीति ने भले ही हिंदू-मुसलमानों को लड़ाया हा, कम से कम सगीत के क्षेत्र में ता वे दूध-पानी की तरह धुले-मिले हैं। ज्यादातर सगीतज्ञ धर्मांधता और सकीणता के दोष से मुक्त थे। ब्रज के प्रसिद्ध ग्वारिया बाबा ने मत्स्य से पूव कहा था—‘ग्वारिया किसी सम्प्रदाय का नहीं है, मुझे कोई जलावे नहीं।’ रहीमुद्दीन खा न पिता अल्लाव-दे खा से पूछा कि आप नमाज वगैरा क्यों नहीं करते तो उत्तर मिला मेरा मजहब गाने से अलग नहीं है। गाना मैं हर वक़्त गाता रहता हूँ, तो फिर नमाज की क्या जरूरत है ? शकरन नम्बूदरीपाद अल्लाउद्दीन खा को शिव-मंदिर में ले गए जहाँ बाबा ने त मयता से सगीतजाली भेंट की भगवान को। बाबा ने अपनी लडकी का नाम ‘अ नपूर्णा’ रखा जो पत्ति रविशंकर को व्याही गई। अली अकबर के लडका के नाम हैं—ध्यानेश और आशिष। तानसेन मुसलमान हाकर भी हरिदास के प्रिय पान रहे। अब्दुल करीम खा ने स्कूल खाला तो उसका नाम जानते हैं क्या रखा—आय सगीत विद्यालय। कहा तब गिनाये ? धर्म आखिर हुआ क्या क्या सगीत काफी नहीं था ? फिराक के शब्दा में कहन को जी करता है—

मजहब कोई लौटा ले और उसकी जगह द द।

तहजीब सलीके की, इसान करीब के॥

पिछले छ सौ वर्षों में हिंदू और मुसलमान सगीतनों में मुक्त आदान प्रदान और सहयोग हुआ है। फकीरुल्ला ने ‘मानकुतूहल’ को फारसी में अनूदिन किया, ख्याल मुसलमानों और ध्रुपद हिंदुओं की बीजें ममझी जाती थी। सो, शोरी मिया से टप्पा सीखे, प्रसिद्धो जी—मनहर जी ने ध्रुपद को ख्याल में ले लिया। ज़ाकिरुद्दीन और अल्लाव-दे ने ध्रुपद को आवाज तक उठा लिया और फँद्याज खाँ नोम तोम आलाप को ख्याल में ल आए। हददूहस्सू की गायकी विष्णु गिम्बर में पवान चढी, मुहम्मद अली ‘काठीवाल’ की सगीत सम्पत्ति का भातखण्डे न जगजाहिर किया अत्लादिया की गायकी केसरवाई ने धय की।

राजस्थान ने न केवल इस मिली जुली परम्परा को प्रथम दिया बल्कि उसके विकास में भी महत्वपूर्ण योगदान दिया। ‘विश्व के इतिहास की डायरी’ में अजमत ने लिखा है कि ‘राजपूत जितन शूरवीर थे, उतने ही उन्ने सगीतप्रेमी भी थे’ महाराणा कुम्भा और उनके सगीतराज को बोन नहीं जानता ? माकमट न चीकानेर के अनूपसिंह जी के सरक्षण में रहकर अथ रचे। पुण्डरीक बिटठल न

जयपुर के राजा मानसिंह के आश्रय में रहते हुए 'राग मजरी' लिखा। जयपुर के प्रतापसिंह देव (1779-1803 ई०) ने संगीतज्ञों का एक सम्मेलन बुलाया जिसके आधार पर 'संगीनसार' का प्रणयन हुआ और विलावल को उत्तर भारत का मूढ़ ठाठ माना गया। 1860 के आसपास, रामसिंह जी के समय में तो जयपुर में संगीत की धूम थी। उस्ताद विनायक साँ के पिता नरस्यन साँ ज्ञाने दरबार में रहे। मुहम्मद अली साँ कोठीवाल भी जयपुर के थे। बैराम साँ जयपुर के दरवारी गायक थे और उनका ब्रजज डागरा ने पीढ़ी-दर-पीढ़ी संगीतजगत में राजस्थान का बना फैलाया है। अम्लादिया साँ का घराना जयपुर का कलाता है और रजव अली साँ ने जयपुर रहकर अम्लावाद साँ से धीन सीखी थी। असद अली साँ के पिता सादिक अली बीनवार 1897 में जयपुर में ही जन्म थे।

शास्त्रीय संगीत में ही नहीं, राजस्थान के सावसंगीत में भी हिंदुमा और मुसलमानों की शानियाँ घुली मिली हैं। प्रसिद्ध लगा जाति में दोनों जातियाँ का ममिश्रण देख पड़ता है। सारंगिया लगा का रज्ज-सहन बहुत कुछ हिंदुमाना है। तुराँ बलगी का खेल नामक खाली में तुराँ के खिलाड़ी हिंदू होते हैं, बनगी के मुसलमान। दाना की कपाएँ हिंदू जीवन से सम्बंधित हैं। माग्वा के कलावत भी घमपरिवर्तन के बाद मुसलमान बने हैं। डोलामाद' लार-बाध्य की रचयिता दादी जाति का जिक्र पहले ही आ चुका है। उनमें हिंदू-मुसलमान दाना ही मिलते हैं।

इस तरह चाहिए है कि पिछले छ मी साल में हिंदुस्तान में और राजस्थान में भी, संगीत ने बालवाट की है और दिला को मिलाया है जयकि सियासत और मजहब ने बंदगाट की है और दिनों को भी बाँटा है। इतिहास का इशारा यहाँ है यदि हम वास्तव में इसे हाँ चाहते हैं तो जोड़ने वाली शक्तियाँ को उभारें, तोड़ने वालीयों को नबायें। गांधीजी ने कहा था "हम सब जाति जो मनबप दिखाई देता है, उसका कारण यही है कि हमने संगीत को त्याग दिया है। जहाँ संगति नहीं संगीत नहीं, वहाँ स्वराज्य भी नहीं।"

सांस्कृतिक समन्वय के साधक वादक कलाकार'

सांस्कृतिक समन्वय की दृष्टि से भारत के वादक कलाकारों का योगदान को तीन स्तरों पर माँवा जा सकता है, पहला, भारत के विभिन्न प्रदेशों विशेषतः

1 आकाशवाणी जयपुर से 10-2-72 को प्रसारित वार्ता।

उत्तर एवं दक्षिण के बीच सांस्कृतिक-सेतु निर्माण का, दूसरा भारत के विभिन्न समुदायों और खासतौर पर हिंदुओं एवं मुसलमानों के बीच सांस्कृतिक सहयोग, सहोदा का और, तीसरा, भारत तथा विदेशों, मुख्यतः समकालीन यूरोप और अमेरिका, के मध्य सांस्कृतिक विनिमय का।

भारतीय सस्कृति के बहुत से धर्म्य पहलुओं की तरह यहाँ के संगीत का आधार भी वेदों यानी वैदिक सामगान में मौजूद है। वैदिक सस्कृति, जिसने हिंदुस्तान को एक सूत्र में पिरोने में महत्वपूर्ण भूमिका अदा की, और उसके संगीत के साथ बाघों और उनके बादलों के नाम प्रारम्भ में ही जुड़े हुए हैं। सामगान के साथ ताल देने वाले पाणिप और ताडघ कहलाते थे। वशी, डमरू मृदंग, भेरी, वीणा जैसे नाना प्रकार के घन सुपिर, तत और भवनद बाद्य सम्बन्ध समय से बजाए जाते रहे हैं। एक मन यह भी है कि सामगान की परम्परा में बाद्यवाद तथा आधुनिक वाद्यवादन में प्रचलित कतिपय कौशलों का भी उल्लेख है।

अस्तु इतना तो तय है कि अत्यन्त प्राचीन काल से विभिन्न प्रकार के, और लगभग मिलते-जुलते बाद्य यन्त्र भारत के विभिन्न भागों में विद्यमान रहे हैं। उदाहरण के लिए दक्षिण में मृदंग या तो उत्तर में पखावज और पूर्व में खोल जिनका घरलू संस्करण, जानी-पहचानी ढोलक, हर मागलिक और धार्मिक अवसर पर गूँजती रही है। उत्तर में शहनाई थी तो दक्षिण में नागस्वरम। उत्तर में सितार-सराद से पहले तक वीन और रबाब का बोलबाला था तो दक्षिण में वीणा का। उत्तर भारत में भेने ही पखावज और वीन ध्रुपद गायन के अपेक्षाकृत अप्रचलन के कारण पच्छिमी में चने गए हैं। लेकिन दक्षिण में आज भी मृदंग और वीणा संगीत के अपरिहार्य अंग हैं।

भारत के सांस्कृतिक और राजनीतिक एकीकरण के अनन्तर सजक समुद्रगुप्त विक्रमादित्य की ख्याति एक कुशल त्रितनी वीणावादक के रूप में विदेशों तक में थी और इतिहास से परे, धर्म विश्वासों और धर्मकथाओं में भी बाघों और उनके बादलों का बड़ा माहात्म्य रहा है। विष्णु का शङ्ख, शिव का डमरू सरस्वती और नारद की वीणाएँ और वृष्ण की वासुकी भारत के सांस्कृतिक प्रागण में बलिक जन-जन के मन-प्राणों में, अनन्तर नाद से अनन्तर गूँजते आए हैं।

नाद में चलकर भारतीय सस्कृति पर मुस्लिम तहजीब और संगीत का प्रभाव पड़ने लगा तब भी, दोनों पक्षा के वादक कलाकारों ने एक नये सांगीतिक पथ का संधान करने और सांस्कृतिक समन्वय का कार्य सुगम बनाने में महत्वपूर्ण योगदान दिया। इस दृष्टि से अमीर खुसरो, जो तेरहवीं शताब्दी में हुए और एक सर्वतोमुखी सांगीतिक प्रतिभा के धनी थे, का योगदान सचमुच महान था। जनश्रुति के अनुसार आज के सुपरिचित सितार को, वीणा के चार तारों में से

एक कम करके उठोने ही बनाया था। इसी तरह तमन के चार में प्रसिद्धि है कि सुसरो न पलावज का दाहिस्सो में काटकर बनाया तब भी वाला, मानी तमला। इसी तरह सरोद की उत्पत्ति अरबी शहरुद या अपगानी रवाय से मानी गई है। यह दूसरी बात है कि भारत में अनेक प्रित्तो वीणाये पढ़ने से प्रचलित थी, याकि नाट्य शास्त्र में दायें व बायें तबली जैसे वाद्ययंत्रों का उल्लेख है और सराद में मिलते जुलते एक वाद्य का अवन मूर्तिवत्ता में मिलता है। उहरहाल, इसमें काइ इतना नहीं कि मुमंगो के वाद्य सत्तमभय सार उत्तरी भारत में प्रचलन पाने वाले आधुनिक हिन्दुस्तानी संगीत के निमाण और संवर्धन में अवन हिन्दू और विशेषतः सुसलमान वादकान चिरम्मरणीय काम किया। जय तय ध्रुपद का बालपाला रहा तय तक चीन और पलावज का भी महत्व रहा और अनेको महान् हिन्दू और मुस्लिम पलावजियां, चीनकारो, और रवाबियो न दूध पानी की तरह आपस में घुल मिश्र कर न केवल वाद्यों का जीवत रखा बल्कि नए वाद्य भी बनाए और अपने फन में अनवरत साधना से आकाश तक उठा दिया।

एक और भी मार्ग की बात छान में मानी है। इसका तो अतक उदाहरण है कि फला खान साहब ने हुनर का जौटा नहीं, अपने साथ बन्न में ले गए। बल्कि रामपुर का एक किस्मा तो और भी भाग जाना है। मानी कि एक भाई ने बहन के लहके को सुरभुगार सिखाया तो दूसरे भाई इन नाराज हुए कि भाई की मर्याद के अवसर पर भी लिचे रहें मर्याद उठान के बकल भी उसकी चौपट पर न गए। यह सब था। लेकिन ऐसा भाई फिरता ही उदाहरण रहा होगा जब किसी उस्ताद ने धन के आधार पर गुण बाँटने में गुरेज किया हा। अपने उदाहरण हैं पहुँचे हुए वादकों की धार्मिक सहिष्णुता का। बिम्बितनाथ रा के गुरु और मामू ने 18 वर्ष तक गंगा के किनारे वाला श्री क मंदिर में साधना की और बिम्बितनाथ जब भी अपने साथ दुमरान जाते हैं तो वहाँ के मंदिर में प्रजाना नहीं भूलते। बड़े गुलाम अली के एक पुरखे ने दबी से इच्छा प्राप्त किया, ऐसी कथा है। उस्ताद अलाउद्दीन खा जो कहते हैं कि हमने जिसको सिखाया, वही हमारा बच्चा है, जो महर के हिन्दू शासक के प्रेम और श्रद्धा ने बाँध लिया था। इसी तरह जब उस्ताद इनायत खा की पत्नी ने उस्ताद द्वारा जितने भी मोहन को तालीम देन पर आपत्ति की तो उस्ताद का कहना था यह भी तो बेटा के माफिक है। हमने ऊपर संकेत दिया है कि 13वीं शताब्दी के बाद से प्रथम उत्तर भारतीय अर्थात् हिन्दुस्तानी और दक्षिण भारतीय अर्थात् कर्नाटक संगीत पद्धतियों में कुछ सद्धान्तिक और कुछ व्यावहारिक अन्तर आते गए। यहाँ यह विचारने के लिए समय नहीं है कि ऐसा क्या हुआ ये पद्धतियाँ किस हद तक दोनों अथवा विशेषी हैं या कि प्राचीन ग्राम मूच्छना जाति प्रणालियों का कोई भी सम्बन्ध धर्वाचीन मुकाम, मेन अथवा ठाठ सिद्धान्त से है या नहीं। मुद्दे की बात यह है कि आज

आधारभूत समानता के बावजूद व्यवहारगत रूप से उत्तर और दक्षिण के संगीत में कई विभिन्नताएँ हैं। लेकिन रविशंकर और एम० एस० गोपालकृष्णन इत्यादि कुछ सिद्धहस्त वादक ऐसे भी हैं जो दोनों पद्धतियों के प्रति समन्वयवादी दृष्टि रखते हैं भले ही कुछ विद्वान् इस अनुचित और ऐसे समन्वय को असम्भव मानते हों। लेकिन यह तथ्य है कि आभोगी, वसंतमुरारी, हंस ध्वनि इत्यादि राग उत्तर-भारतीयों को प्रिय हो गए हैं और जब गोपालकृष्णन तोड़ी बजाते हैं तो ऐसा समा बघता है कि कुछ न पूछिए। इन समन्वयवादियों को हमारी शुभकामनाएँ तो मिलनी ही चाहिए क्योंकि एक ही देश की दो पद्धतियाँ होत हुए भी आज उत्तर और दक्षिण भारतीय संगीत एक-दूसरे से काफी अलग चल रहे हैं। निश्चय ही भाषा इसमें एक कारण रही है और दूसरा कारण यह भी रहा है कि दोनों पद्धतियों ने अपने व्याकरण और चलन ऐसे बना लिए हैं जो परस्पर मेल नहीं खाते। उदाहरण के लिए दक्षिण में अपेक्षाकृत अधिक अनुशासन और मानकीकरण है जबकि उत्तर में कलाकारों को प्रयोग करने की अधिक आजादी मिली हुई है और एक ही राग को विभिन्न धरान अलग अलग तरह से बरतते पाये जाते हैं।

इसीलिए समन्वयवादियों के विरुद्ध यह कहा जाता है कि एक ओर तो वे दूसरी पद्धति की राग रागिनियों के साथ पूरा गाय नहीं कर पाते और, दूसरी ओर, अपनी पद्धति के नियमों और कायदों का उल्लंघन करते हैं। जो भी हो, यह आवश्यक है कि लोगों को परस्पर भिन्न पद्धति के संगीतज्ञों को अविकाधिक सुनने-समझने के मौके मिलें और यह प्रसन्नता की बात है कि पिछले कुछ वर्षों से ऐसा सम्भव होना भी लगा है।

हमारे वाद्य कलाकारों ने सांस्कृतिक समन्वय सम्बन्धी जो महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है उसका तीसरा पहलू आधुनिक काल में विदेशों में भारतीय संगीत के प्रचार-प्रसार से सम्बन्ध रखता है। आज रविशंकर और अली अकबर पश्चिम में लगभग घरेलू नाम बन चुके हैं। सितार की आवाज, हिप्पी और रॉक संगीत के आन्दोलनों से जुड़कर एक आघी की तरह उठकर पश्चिम में छा गई थी। निश्चय ही इसमें बहुत कुछ क्षणिक, उथला और अस्थायी था और अब शायद ज्वार उतार पर है। वैसे भी ग्लोबी पर आधारित भारतीय संगीत और हार्मोनी पर चल देने वाला पाश्चात्य संगीत इतने गलत है, स्वयं रविशंकर के शब्दों में, तेल और पानी की तरह, कि इनके सम्मिलन के प्रयास असफल ही होंगे। विलायत खा की मायत है कि पाश्चात्य दर्शन जैसे भारतीय दर्शन को न समझ पाया, वैसे ही पश्चिम के लोग हमारे संगीत को कभी समुचित रूप से नहीं समझ पायेंगे। पश्चिमी संगीत गायक संगीत प्रेमियों को क्यों और किस प्रकार नितांत भिन्न लगता है उसका एक विद्वान ने अच्छा वर्णन किया है, इन

आधारभूत समानता के बावजूद व्यवहारगत रूप से उत्तर और दक्षिण के संगीत में कई विभिन्नताएँ हैं। लेकिन रविशंकर और एम० एस० गोपालकृष्णन इत्यादि कुछ सिद्धहस्त वादक ऐसे भी हैं जो दोनों पद्धतियों के प्रति समन्वयवादी दृष्टि रखते हैं भले ही कुछ विद्वान् इसे अनुचित और ऐसे समन्वय को असम्भव मानते हों। लेकिन यह तथ्य है कि आभोगी, वसंतमुखारी, हंस ध्वनि इत्यादि राग उत्तर-भारतीयों को प्रिय हो गए हैं और जब गोपालकृष्णन् तोड़ी बजाते हैं तो ऐसा समावृत्ति है कि कुछ न छूटता। इन समन्वयवादियों को हमारी शुभकामनाएँ तो मिलनी ही चाहिए क्योंकि एक ही देश की दो पद्धतियाँ हाते हुए भी आज उत्तर और दक्षिण भारतीय संगीत एक दूसरे से काफी अलग चल रहा है। निश्चय ही भाषा इसमें एक कारण रही है और दूसरा कारण यह भी रहा है कि दोनों पद्धतियों ने अपने व्याकरण और चलन ऐसे बना लिए हैं जो परस्पर मेल नहीं खाते। उदाहरण के लिए दक्षिण में अपेक्षाकृत अधिक अनुशासन और मानकीकरण है जबकि उत्तर में कलाकार को प्रयोग करने की अधिक आजादी मिली हुई है और एक ही राग को विभिन्न घराने अलग-अलग तरह से बरतते पाये जाते हैं।

इसीलिए समन्वयवादियों के विरुद्ध यह कहा जाता है कि एक ओर तो वे दूसरी पद्धति की राग रागनिया के साथ पूरा यत्न नहीं कर पाते और, दूसरी ओर, अपनी पद्धति के नियमों और कानूनों का उल्लंघन करते हैं। जो भी हो यह आवश्यक है कि लोगों को परस्पर भिन्न पद्धति के संगीतज्ञों का अधिकाधिक सुनने-समझने के मौके मिलें और यह प्रसन्नता की बात है कि पिछले कुछ वर्षों से ऐसा सम्भव होने भी लगा है।

हमारे वाद्य कलाकारों ने संस्कृति समन्वय सम्बन्धी जा महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है उसका तीसरा पहलू आधुनिक काल में विदेशों में भारतीय संगीत के प्रचार-प्रसार से सम्बन्ध रखता है। आज रविशंकर और अली अकबर पश्चिम में लगभग घरेलू नाम बन चुके हैं। सितार की आवाज, हिप्पी और रोक संगीत के आंदोलनों से जुड़कर एक आघी की तरह उठकर पश्चिम में छा गई थी। निश्चय ही इसमें बहुत कुछ क्षणिक, उथला और अस्थायी था और अब शायद ज्वार उतार पर है। वैसे भी मसोड़ी पर आधारित भारतीय संगीत और हारमनी पर चल देने वाला पाश्चात्य संगीत इतने अलग हैं, स्वयं रविशंकर के शब्दों में, तेल और पानी की तरह, कि इनके सम्मिलन के प्रयास असफल ही होंगे। विलायत खाँ की मान्यता है कि पाश्चात्य दशन जैसे भारतीय दशन को न समझ पाया, वैसे ही पश्चिम के लोग हमारे संगीत को कभी समुचित रूप से नहीं समझ पायेंगे। पश्चिमी संगीत वाद्य संगीत प्रेमियों को क्यों और किस प्रकार नितान्त भिन्न लगता है उसका एक विद्वान् ने अच्छा वर्णन किया है, इन

शब्दों में—“प्राच्य धाता को एकाधारित संगीत सुनने की आदत रहती है— जिसमें सभी वाद्य इस तरह एकसाथ वाद्य आदि बजाते हैं, माना वे सब मिल कर एक ही कविता का पाठ कर रहे हों। वह पाश्चात्य संगीत के परस्पर विरोधी और ऊपर से आरोपित स्वरों के विचित्र मेल को सुनकर अश्रद्धा से चकित हो जाता है”। और वाद्यसंगीत तक तो फिर भी गनीमत है। यह बात और भी महत्वपूर्ण है कि भारतीय कण्ठ संगीत आमतौर पर पश्चिम में कतई जनप्रिय नहीं हो पाया है।

लेकिन इस सबका यह अर्थ भी नहीं कि रविशंकर, अली अख्तर, अल्लाह रखा, बिस्मिल्लाह, निखिल बार्जी, गुदई महाराज जस स्वनामधेय वादकों के इस दिशा में किए गए प्रयास और प्राप्त की गई सफलताओं को हम एकदम ही नकार दें। यदि एक ओर सच्चे संगीत प्रेमियों और कला ममनों को, फिर भले ही उनकी सच्चा कम बंधो न हो, भारतीय संगीत की ओर आकृष्ट कर पाना अपने आपमें कम नहीं है तो दूसरी ओर एक बड़े पैमाने पर लोग भी भारतीय संस्कृति-सम्बन्धी जिज्ञासा जगाना और चेतना पैदा करना खुद में बड़ी उपलब्धियाँ हैं। शत यही है कि ऐसा करने के लिए खुद अपनी कला और उसके मूल तत्त्वों के बारे में समझौते न किए जायें जैसा, अफसोस से कहना पड़ेगा, कुछ बड़े और छोटे कलाकार करने लगे हैं।

‘मेरा नाम जानकी बाई इल्ला-बाद’ उर्फ कथा पुराने ग्रामोफोन रैकडों की¹

सन् 1907 में एक घटना हुई। इंग्लैंड की ग्रामोफोन कम्पनी ने रैकड बनाने का एक कारखाना, डमडम, कलकत्ता में स्थापित किया। इस प्रकार वर्ष 1982 में भारत का ग्रामोफोन उद्योग अपने जीवन के विचलिततर वय पूरे कर रहा है।

भारत में रैकड 1907 में बनने शुरू हुए। लेकिन इसका यह अर्थ नहीं कि इससे पहले हम तबेनुमा रैकडों या उनके पूर्ववर्ती बैलननुमा रैकड से भी अपरिचित या महलूम थे। राजस्थान में कानोता के अमरसिंह की 21 जनवरी 1902 की डायरी में यह प्रविष्टि मिलती है—‘जावरा के नवाब साहब ने अपना फोनोग्राफ

सुनने के लिए बुला भेजा था। यह सचमुच बड़ा अच्छा है। मैं भी अपने लिये ऐसा ही मगवाने की सोचता हूँ।' यह फोनोग्राफ सन् 1877 में एडिसन ने ईजाद किया था। इसके लिए बेलन या चूड़िया उनकी कम्पनी सन् 1929 तक बनाती रही।

लेकिन इससे बहुत पहले 1888 में एमिल बर्लिनर अपना डिस्क या तश्तरी वाला ग्रामोफोन बना चुके थे। 1898 में हैनोवर, जर्मनी में रेकड बनाने का प्रसिद्ध कारखाना लगा और उसी वर्ष इंग्लैंड में ग्रामोफोन कम्पनी बनी। 1903 में बर्लिन में ओडियन कम्पनी बनी। इससे पहले लंदन और 'यूयो' में कोलविया कम्पनी की स्थापना हो चुकी थी।

तो, 1907 तक और उसके बाद भी भारतीय संगीत के रेकड जर्मनी और इंग्लैंड में तैयार करवाकर भेजवाये जाते रहे। ये रेकड 7 इंच 10 इंच और 12 इंच व्यास के होते थे। उस जमाने के बहुत से रेकड सिर्फ एक ओर ध्वनिमुद्रित किये हुए और 'प्रेसड इन बर्लिन, जर्मनी' या 'रिप्रोड्यूस्ड इन हनावर' जैसी इवारती से युक्त मिलते हैं। टॉकिंग मैशिन और इण्डियन रेकड कम्पनी, बम्बई और बम्बई की ही बल्लभदास लखमोदास एण्ड कम्पनी अपने रेकड 'वेका प्राण्ड' लेबल के अतगत बनवाकर बेचती थी। इन रेकडों में एक दगुला, रकड़ सुन रहा है। बम्बई के टी० एस० रामचन्द्र एण्ड ब्रदर्स 'रामाग्राफ डिस्क रेकड' नाम में जर्मनी में रेकड बनवाने रहे जिनमें पश्चिमी वाद्ययंत्र पर कोयल बैठी हुई लिखाई जाती थी। मोर की आकृति से युक्त सिंगर रेकड भी जर्मनी में बने थे। इसी तरह पार्लो फोन रेकड इंग्लैंड में बने।

उधर ग्रामोफोन कम्पनी भी, पहले, रेकड पर पत पकड़े बंटे परिशने, और फिर, मालिका की आवाज सुनते कुत्ते के टूटे भाकों से युक्त, ग्रामोफोन कसट और ग्रामोफोन मोनक रेकड, पहले विदेशों में बनवाकर और फिर भारत में ही बनाकर बेचती रही। (जानकी बाई के एक रेकड में एक और परिशना टूटमाक और दूसरी ओर कुत्ता टूटे भाक है) 1920 के आसपास तक एक और प्रचलित लेबल ग्रामोफोन का था जिसके अतगत पहले इंग्लैंड में और फिर भारत में बने रेकड बाजार में आए। जिस टिबन टूटमाक के अतगत बाद में भारत में डेरो रेकड बने वह भी ग्रामोफोन के इंग्लैंड में बन एव रेकड में उपलब्ध है। कोलम्बिया कम्पनी ने भी भारत में अपनी शाखा खोली। बाद में इंग्लैंड में ग्रामोफोन और कोलम्बिया कम्पनियाँ एक हो गई और विश्व प्रसिद्ध ई० एम० पार्ड० ग्रुप का जन्म हुआ।

1907 से 1939 तक भारत में रेकड बनाने का कारखाना तो वही हमडम वाला रहा लेकिन कम्पनियाँ कई खुली और बाद हुई जिन्होंने अपने टूटमाकों के तहत रेकड बनवाये और बेचे। भाति भाति के रगविरगे सेवक वान रेकड

मिलने हैं। 'सन्तोला' का मोर, 'शहशार्ह' के नवाब, 'चारमीनार' का हैदराबाद वाला स्मारक, 'य एक्सलेंसियर, का घोड़ा विक्टोरिया फोन' का हाथी, फिल्म 'ओ फोन' का बदर, कोहिनूर का ग़ोब 'ब्रीडकास्ट' का सागर और उगता सूरज—आज भी पुराने रकड़ों के ढेरों में से निकलते हुए यदा-कदा मिल जाते हैं। कुछ फिल्म कम्पनियों ने भी अपने लेबल पर अथवा अपने लेबलों को एच० एम० बी० से संपुक्त करके रैंकड बनाये। 1930 से 1940 के दशक में स्थापित हुए जो कम्पनियाँ अमेरिकाईत अच्छी चली बेची लाहौर की 'जीनोफोन', जाधपुर की 'मारवाडी', और कतरासे की 'मैगाफोन' और 'हिंदुस्तान'। जीनोफोन रकड़ों पर उड़ता हुआ फरिश्ता—एक हाथ में ग्रामोफोन, दूसरे में एक रैंकड, मारवाडी पर भपटता हुआ बाघ, मैगाफोन पर हर्षिण और उगता सूरज और हिंदुस्तान पर वासुदेव उड़ाता हुआ बालक शोभा पाते थे।

लेकिन इन सभी कम्पनियों को डम्डम वाला के नाश-मखरे उठाने पड़ते थे और कलाकारों को भी उक्त कम्पनी की शर्तों में बचना पड़ना था। विदेशी कम्पनी के इस एकाधिकार को तोड़ने का पहला सफल और साहसिक प्रयास 1939 में स्थापित नेशनल रैंकडस मैयुफैक्चरिंग कम्पनी के रूप में सामने आया। इस कम्पनी ने 'द ग इण्डिया' और तिरंगे झण्डे वाले मेडल के साथ अपने स्वयं के कारखाने में रैंकड बनाये। बाद में यह कम्पनी भी बंद हो गई और पालिगौर कम्पनी के भारत में आने तक फिर ई० एम० आई० की हिज मास्टर्स वायन का एकाधिकार रहा। लेकिन इस बीच पुराने 78 चक्कर की मिनट की धाल धाले रकड़ों का जमाना लद चुका था। स्टीरियो ध्वनि और धीमी धाल धाले—45 या 33 1/3 चक्कर प्रति मिनट, बारीक कटान (माइक्रोग्रूव) और दर तक उठने वाले (लौगन्ने) रैंकडों की बाढ़ आ चुकी थी। तबनीक और गुण—दोना दृष्टियों से समीत, उसके प्रस्तुतीकरण और उसके ध्वनिमुद्रण में भारी बदलाव आ चुका था।

पश्चिम में माइक्रोग्रूव रकड़िंग 1948 में प्रारम्भ हुई। हालाँकि उसके बहुत बाद तक भी 78 ग्रा० पी० एम० रैंकड उगते रहे हम सन 1948 को एक प्रती-कीर्तमय अंत मान सकते हैं पुराने रकड़ों के युग का।

आइये कुछ चर्चा हो जाय लगभग पाँच दशकों तक चल इस युग के पुराने रैंकडों की।

पुराने ग्रा मोफोन रैंकडों का एक मनोरंजन पक्ष के उद्घोषणाएँ हैं जो इन रैंकडों के प्रारम्भ अथवा अंत में आती हुई हैं। बलकत्ते की गोहर जान बड़े ठसक से बोलती है—'माई नम इज गोहर जान'। कतरा के रैंकड में वे यह भी बताती है कि यह एक नई बर्दिग है—'दिस इज यू सींग'। भरबी ठुमरी 'रसीली मनवालिआ ने मेरे उसके रचयिता भय्या गणपतराव का उत्सव करती है'।

ठुमरी खमाज के रैकड में यह घोषणा है—'भाई नम डज गौहर जान। यह ठुमरी लिखी है और मैंने इसको गाया है। आगरे वाली मलका जान तो अपना पता भी दज कराती ह '27 मौस्व' नेन, कलकटा।' 'रमदाद खाँ सितारिय' और 'इनायत खा सितारिये, बिलायत खा के वाप—य उदघोषणाएँ एक महान् परम्परा की तीन पीढ़िया का बोध कराती हैं।

इलाहबाद वाली जानकी वार्ड एव वदम आग जाती हैं। जब वे बड़ी अदा से 'मरा नाम जानकी वार्ड इला—वा द' कहती हैं तो यह 'वा द' भी सुर में बघा होता है और उनके साथ वाले उस्ताद जी हारमानियम पर भी वही सुर देते हैं। भाई छैला भी बड़े लोकप्रिय गायक थे और उनका 'भाई छैला, पटियाल बाना' भी गीत का एक हिस्सा मालूम पड़ता था।

मौजुद्दीन खा के कुछ रैकडों के अन्त में आवाज आती है—वाह, मौजुद्दीन वाह। यानी नाम भी दज हा गया, दाद भी मिल गई। एकाध रैकड में मुख्य कलाकार के बाद संगतिकार भी कुर्तों से अपना नाम बाल गया है।

सन् 1934 का एक रैकड है 'गवय्या का जमघटा' जिसमें बाकायदा उद्घाषणाओं के साथ, मिस दुलारी, प्यारू कबाल, जाहरा अम्बारेवाली इ दुबाला, जमीर खा और अँगूरनाला को पक्ष किया गया है। 1934 के ही ऐसे ही दूसरे रैकड में कमला भरिया फल्ये आनन बखान, ऊपारानी और यूसफ एफेंडी उपस्थित हैं।

लोकसंगीत की विशुद्धता बनाय रखने के मामले में रैकडिंग कम्पनियाँ जितनी उदासीन आन ह उतनी ही पहन भी थी। राजस्थानी माडक साथ बमचक-बमचक-बमचक' वाला आरकेस्ट्रा सुनकर खासी तकलीफ होती है। फिर भी, इन पुराने रैकडों की बदालत ही क्षेत्रीय और लोकसंगीत के कुछ असम्भ्य नमूने आज भी सुरक्षित हैं। कुर्लथ की सरदार बेगम ने मेवात की बगडी शैली के गीत बहुत सुंदर गाये हैं। रामगढ शैखावादी के सल्लानाई 'खिलाडी' के चिड़ावी शैली ने हयाला के गीत 1920 के आसपास के हान आदिये। इनमें पीलू बापी और परज तालिगटा जैसी रागो का उपयोग महत्वपूर्ण है। जोनाफान के नरस के साथ ही, गायल दत्तनम और जानकी के गाया गया 'नाग जो भी 1920 के आसपास आया। जोधपुर की मारवाडी रिवाज कम्पनी 1934 में आरम्भ हुई और अब तक चल रही है। जम्सी घापी वावूडी बलनू मुख्तारी, लछछू सिंवार लाल, रमजान खाँ, बजीर खा, इमामुद्दीन और अलनाजिबाई जैसे अनेको प्रतिष्ठित पंथेवर लोकगायक गायिकाओं की कला के नमूने इन रैकडों में सुरक्षित हैं। य कोठेवालियाँ में अमृतलाल जोनागर में गोनहारिनो की चर्चा भी की है। बनारस की गोनहारिनो की गाई कजरिया का एक रैकड मिलता है। इसी तरह और मास्त्रिक भेंचलो की गायकिया के नमूने जैसे अमर लावणी और गवाँ गीत भी इन रैकडों

चंदा कारवारिन, मौजूद्दीन खाँ और प्यारा साहब के रैकड भी बहुत महत्वपूर्ण हैं। मनहर बर्वे, नारायण राव व्यास और गगूबाई हगल के रैकडों से तो सभी परिचित होंगे। पुरानी वींशो और अब अप्रचलित हो चली रागो की दृष्टि से भी शास्त्रीय संगीत के इन पुराने रैकडों का एक विशेष स्थान है।

बाद्य संगीत के क्षेत्र में इमदाद खा, इनायत खाँ के अतिरिक्त बुदू खाँ के सारंगीवादन व पटियाला के अब्दुल अजीज खाँ के विचित्र वीणा वादन के रैकड महत्वपूर्ण हैं। पुराने सितारिया में मोहम्मद खाँ, शफीकुल्ला, रहमत खा, फजल हुसैन और बरकत उल्ला के रैकड उल्लेखनीय हैं। सखावत हुसैन खाँ के सरोद-वादन के रैकड यह दर्शाते हैं कि इस बाद्य के वादन की पद्धति किस प्रकार विकसित हुई है। अलाउद्दीन खा साहब और हाफिज अली खा साहब के रैकड भी मिलते हैं। बी०आर०दवधर के निर्देशन में, 1933 के आसपास बना, जागिया और सोहनी में बाद्यवृन्दों का रैकड पारम्परिक बाद्यवृन्द की पद्धति का परिचायक है। हवीबुद्दीन और अहमदजान के तबला और चामू मिश्रा, हामिद हुसन और फिरेखाँ के सारंगीवादन के रैकड भी सग्रहणीय हैं।

एक रोचक तथ्य यह है कि स्वतन्त्र हारमानियम वादन के बहुत से रैकड बने थे। मास्कर खुआ बखले के शिष्य, गोविंदराव टेम्ब के हारमानियम वादन के अनेक रैकड हैं। उनका 'तज्ज बर्नाटकी' का रैकड 1927 का है। अमृतलाल दवे और वशीर खा के रैकड भी हैं। अनेका संगीतज्ञों के नाम के साथ हारमानियम मास्टर की उपाधि जुड़ी हुई मिलती है।

पुराने ग्रामोफोन रैकडों का एक बहुत महत्वपूर्ण पक्ष यह भी है कि वे उस समय की कोठे और मुजरे की गायिकी को सुनने और समझने के शायद एकमात्र उपलब्ध स्रोत हैं। वह जमाना ही 'बाईयो' का था। इनमें से बहुतों का तो गाने-बजाने से बस नाममात्र का ही वास्ता रहा होगा लेकिन, दूसरी ओर, इस वग में अनेको प्रशिक्षित और पारंगत गायिकाएँ भी थी जिनके रैकड एक अमूल्य निधि और संगीत के इतिहास के बेजोड दस्तावेज हैं। कलकत्ते की गोहर जान, आगरे की मलका, बिलबिले की मलका, आगरे और अम्बाले वाली—जोहराये, शोलापुर की महबूब जान, बनारस की काशीबाई, सिद्धेश्वरी और रसूलन, इलाहाबाद की जानकी बाई लखनऊ की दुलारी पानीपत की अमीरजान दिल्ली की कालीजान फैजाबाद की अस्तरी बाई (वगम अस्तरी) नगिस की माँ जह्नवाई और मुश्तरी बाई ऐसी ही गायिकाएँ थी। बनारस की विद्याधरी का रैकड तो मैं अब तक नहीं पा सका हूँ लेकिन बड़ी मोती बाई का एक रैकड मेरे देखन में आया है।

पेशेवर गायिकाओं से अलग देखने के लिए बहुत सी महिला कलाकार तब अपने नाम के आगे 'अमेच्योर' लिखवाती थीं जबकि आज ऐसा सम्बोधन अपरिपक्वता का सूचक माना जायेगा। दूसरी ओर गोहर के एक पुराने रैकड पर 'फस्ट

म उपलब्ध हैं। राजस्थान की माड राजस्थान के गहर के भी घनेवा बलाकारों की माई—उजई हुई मिलती हैं।

पारसी पियेटर ने नमून भी इन रैकडों में मिलते हैं। माराजी धार डोडी, राधा, उमर फीरोज फातमा मास्टरछगन, असगर अली इत्यादि के गाने, 'भूल भुलभ्या चतराबकाउली' 'नैला निनिस्मात मुलैमा', 'असीर ए हिर्स', 'सीमाय सुंदरी' इत्यादि नाटकों के गीतों के रैकड बन गये। पारसी रंगमंच की सौली में ही अनेक कम्पनियां ने अनेक नाटक रूकड़ बिय जा अक्सर बई-बई भागों में होत थे। इनमें से कुछ ये हैं— मलयान सावित्री (कोलम्बिया ड्रामैटिक पार्टी) 'मुहाग की रात' 'अधी दुनिया बितवमगल', 'कृष्णावतार' 'यहूदी की लडकी', 'महा भारत' और 'भीरी फरहाद' (नियन ड्रामा पार्टी)। मराठी नाट्य संगीत के भी रैकड बने थे जिन्की वहीनत हम बाल गंधर्व, छाटा गंधर्व और दीनानाथ मंगेशकर जैसे बलाकारों का सुन सकते हैं।

कव्वाली और भजन धारा की तरह तब भी बहुत लोकप्रिय थे। कल्लू कथ्यान कल्लन खा अजीम प्रेम रागी इत्यादि के रैकड रैकड बने थे। गहर साहब के भजनो में भरतलाल के 'कृष्ण चरित्र' गोस्वामी नारायण और नाथूसाल के रामायण पाठ के रैकड अनेका मग्न हो गये।

जहाँ तक शास्त्रीय संगीत का सम्बन्ध है सभी बड़े गवय्या की बड़ तत्प्राचीन रैकडिंग कम्पनियां ने की है। ऐसा नहीं लगता। यह भी सम्भव है कि कुछ बड़े बलाकारों ने रैकड उनका म इनकार कर दिया हो। कारण जो भी रहा हो, भय्या गणपत राव, अमान अली खां रजय अली खां गणेश रामचंद्र बहुरेबुआ राजा भय्या पूछवाल अल्लादिया खां, भाम्बर राव बगल, बालकृष्ण बुधा इच्छलारजीवर प्रभुति गायक। वे रैकड अब तक मरे देवने में नहीं आय हैं। हददू खां के सुपुत्र रहमत खां के रैकड जून 1920 में बन गये लेकिन जानने वालों के अनुसार वे उनकी प्रतिभा के अच्छे नमूने नहीं बन पाये। इससे बिपरीत रामकृष्ण बुधायजे के बई रैकड हैं। अल्लादिया खां साहब की शिष्या केसरबाई केरकर और हदर खां की शिष्या, बडोदा की लक्ष्मीबाई जाधव के रैकडों के लिए भी हम रैकडिंग कम्पनियां के शुक्रगुजार हैं। मय्युन करीम खां कथ्याज खां, बड़े गुलाम अली खां और आनारनाथ ठाकुर के रैकडों के बारे में तो खेर नहीं जानते हैं। कुमार गंधर्व का दुर्गा और भैरव का रैकड तब का है जब वे उम्र से भी 'कुमार' थे। मल्लिकार्जन मसूर का तोड़ी और दुगा वाला रैकड उनके उत्पन्न का अच्छा पूर्वामास करता है। अमीर खां के पुगा रैकड उनके क्रमशः अमीर खां बनने की कहानी कहते हैं। अजमत हुसैन खां सताफत हुसैन खां और विलायत हुसैन खां के अनेको रैकड हैं। उम्मेद अली, आशिफ अली, मोहम्मद हुसैन बिन्हे खा, मिस्टर खैराती बाई सुंदरा बाई सरदार बाई मोघूबाई,

चदा कारवारिन, मौजूद्दीन खाँ और प्यारा साहब के रैकड भी बहुत महत्वपूर्ण हैं। मनहर वर्मा, नारायण राव व्यास और गगुवाई हमल के रैकडों से तो सभी परिचित होंगे। पुरानी विदेशी और अब अप्रचलित हो चली रागों की दृष्टि से भी शास्त्रीय संगीत के इन पुराने रैकडों का एक विशेष स्थान है।

वाद्य-संगीत के क्षेत्र में इमदाद खा, इनायत खा के अतिरिक्त बुन्दू खाँ के सारंगीवादन व पटियाला के अब्दुल अजीज खाँ के विचित्र वीणा-वादन के रैकड महत्वपूर्ण हैं। पुराने सितारियों में मोहम्मद खाँ, शफीकुल्ला, रहमत खाँ, फजल हुसैन और बरकत उल्ला के रैकड उल्लेखनीय हैं। सखाबत हुसैन खाँ के सरोद-वादन के रैकड यह दर्शाते हैं कि इस वाद्य के वादन की पद्धति किस प्रकार विकसित हुई है। अलाउद्दीन खा साहब और हाफिज अली खाँ साहब के रैकड भी मिलते हैं। बी०आर०दवधर के निर्देशन में, 1933 के आसपास बना, जागिया और सोहनी में वाद्यवृद्धा का रैकड पारम्परिक वाद्यवृद्ध की पद्धति का परिचायक है। हबीबुद्दीन और अहमदजान के तबला और चामू मिथ्या हामिद हुसैन और फिरेखाँ के सारंगीवादन के रैकड भी संग्रहणीय हैं।

एक रोचक तथ्य यह है कि स्वतन्त्र हारमानियम वादन के बहुत से रैकड बन गये। भास्कर बुध्रा बखले के शिष्य, गोविंदराव टेम्ब के हारमानियम वादन के अनेक रैकड हैं। उनका 'तज्ज कर्नाटकी' का रैकड 1927 का है। अमृतलाल दवे और बशीर खा के रैकड भी हैं। अनेका संगीतज्ञों के नाम के साथ 'हारमानियम मास्टर' की उपाधि जुड़ी हुई मिलती है।

पुराने ग्रामोफोन रैकडों का एक बहुत महत्वपूर्ण पक्ष यह भी है कि वे उस समय की कोठे और मुजरे की गायिकी को सुनने और समझने के शायद एकमात्र उपलब्ध स्रोत हैं। वह जमाना ही बाईयों का था। इनमें स बहुतों का तो गाने-बजाने से बस नाममात्र का ही वास्ता रहा होगा लेकिन, दूसरी ओर, इस वग में अनेकों प्रशिक्षित और पारंगत गायिकाएँ भी थी जिनके रैकड एक अमूल्य निधि और संगीत के इतिहास के बेजोड़ दस्तावेज हैं। बलकृष्ण की मोहर जान, घागरे की मलका बिलबिले की मलका, घागरे और अम्बाले वाली—झाहरायें, शालापुर की महबूब जान, बनारस की काशीबाई, सिद्धेश्वरी और रसूलन इलाहाबाद की जानकी बाई लखनऊ की दुलारी पानीपत की अमीर जान, दिल्ली की बालीजान फ़ाजवादा की अम्रती बाई (बेगम अद्वर) नगिस की माँ जह्नमबाई और मुश्नरी बाई ऐसी ही गायिकाएँ थीं। बनारस की विद्याधरी का रैकड तो मैं अब तक नहीं पा सका हूँ लेकिन बड़ी मोती बाई का एक रैकड भरे देगन में मिला है।

पेशेवर गायिकाओं से अलग देखने के लिए बहुत-सी महिला बलाकार तब अपने नाम के भाग 'अमच्योर' लिखवाती थीं जबकि आज ऐसा सम्भाव्य परिपक्वता का सूचक माना जायेगा। दूसरी ओर, मोहर के एक पुराने रैकड पर प्रस्टे

डासिंग गल' यह विशेषण दज है अर्थात् चाटी की नाचने गाने वाली। नाम के आगे फिल्म स्टार' जुड़ना भी इज्जत की बात समझी जाती थी। कुछ नामों के आगे रेडियो स्टार भी लिखा मिलता है। 'मल साग', 'फीमेल साग', 'गजल कबूली' जैसे विवरण आज विचित्र लगते हैं लेकिन तब घड़ले से चलते थे। इमदाद खाँ के एक रैकड में सितार का इण्डियन गिटार कहा गया है। कई रैकडों में 'बाहुवाह और दाद देने की आवाजे हैं।

असल में जैसे आज है वैसे ही उस समय भी सब प्रकार के रैकड बनते थे और उनमें उस समय का जीवन और रुचियाँ और घटनाएँ प्रतिबिम्बित रहते थे। यदि 'एम्पायर टै के रैकड में गाइ सेवर्किंग' मौजूद है तो दिसम्बर, 1946 में कस्टिदुएण्ट प्रसम्बली में दिया गया नेटवर्क का भाषण भी उपलब्ध है। एक और जी० एन० जोशी की गाइ, बाँसवाडा 'दग्वार की प्रशस्ति' हैं ता दूसरी और दशवदना और गांधी महिमा के भी रैकड हैं। कमलदास गुप्ता के निर्देशन में मातसेवक-सेविका दल न 'ब दे मातरम्' और मेरी माता के सिर पर ताज रहे' जैसे गीत गाय। मिस दुलारी का गायन 'राधेश्याम कथावाचक का गीत—'नाथ फिर डूबते भारत को बचाने आभा बहुत को आज भी याद होगा। आकारनाथ ठाकुरक मुल्तानी में निबद्ध 'ब दे मातरम्' फिल्म 'ब-घन' के 'चल चलर— नौजवान', फिल्म किस्मत' के दूर हटो ए दुनिया वाला को कौन भूल सकता है। मास्टर वसंत ने गायन था— गांधी तू आज हिंद की इक शान बन गया।' 1938 में बनी ब्रह्मचारी' फिल्म में गीत था—'जहाँ चर्खा चले मतवाला, वहाँ होगा सदा बालवाला।' गीत के साथ महारमा गांधी की जय और 'आज हमारे देव मन्दिरों में नहीं चर्खों में विद्यमान है', जैसे उद्बोधन थे। 'निराला हिन्दुस्तान' में गीत था— भारत नया बसेगा सारी चीजें यही बनेगी दोलत सारी यही रहेगा' इत्यादि।

दूसरी बार, धीरज धन बासमा, छाटी से बड़ी हा जाइब' (हीरावाई), प्यारे प्यारे जोवनबा पे जान है निसार' (पद्मागनी), 'पटवारी के लडके ने नुलुम क्रिया' और 'सम्पत्ती तोरी गोपी में गैदा बन जाऊँगी (मिस दुलारी) 'काहे तापे जावन निम्बुआ, काचे ना तोडो' (जवाहर वाई) जैसे गीतों की भी कमी नहीं है। लोकगीतों के नाम पर 'जीजाजी बालो ता सही, साली ता सिरहाने रखी' जैसी गलाजत भी बाजार में फँकी गई थी। पशु पक्षियों की बोलियों के रैकड हैं तो मिस रंजन, विठ्ठलदास पाँचाटिया, मास्टर माहन और मुराद अली के कामिक भी हैं। मुराद अली के एक रैकड में एक और बिराण्डी' में मौजूद गुणों का बखान है ता दूसरा और नशे-पत्ते और दूसरे फँसा पर लानत भेजी गई है। मास्टर हल्की, 'धगर हर घर में ऐसे इश्क का प्रचार हो जाए के साथ' सटक जाय न जाने कितने मद पानों पर भगर एक औरत भी धानदार हो जाए' की तुक मिलाते हैं।

मोहम्मद हुसैन 'अरे वाह मेरी धावन, तेरे नखरे मे गरम मसाला और तुझे बुलाये मुक-दीलाल लाता' गाते हैं ता साथ म वैश्यागमन की निस्सारता भी बखानते हैं—

'रण्डी नहीं किसी की यार
आ घरदार लुटाने वाले ।
इनका नूठा है सब प्यार
इनका खोटा है व्यवहार ।
जब तक पैसा तब तक रण्डी
जब तक जिस है तब तक मण्डी
वा तो ला खा हुई मुस्टण्डी बगरह ।

जिस सामाजिक चेतना के दर्शन बाद म साहिर के नग्मा म हाते हैं, वही फिल्म 'बाला जीवन' मे भास्तिराव पहलवान के गाये इस गीत मे भी मौजूद मिलती है—

खुली सच्चा के बिस्तर पर
खाली पट सोते हैं ।
हमारे खूने दिन से हर काई
होली मनाता है ।'

पुराने रैकडों मे उपलब्ध पुरान फिल्मी गीता की चर्चा ता एक भ्रम, विशद विषय बनाती है । लेकिन यहाँ उमराजिया वगम और वहीदन वाई जैसी विस्मृत की जा चुकी गायिकाओं का याद कर लेने का लाभ मैं सवरण नहीं कर पा रहा हूँ । वहीदन वाई का फिल्म 'कामरेडम' मे गाया 'मोपे डार गए सारी रंग की गगर' एक क्लैसिक था और इसकी नाटेशन 'सगीत (हायरस) मे 1938 मे छपी थी । नलिनी जयवत, शोभना समय, अशोक कुमार, लीला चिटणस मानीमान, प्रेम भदीव, देविका रानी स्नेहप्रभा प्रधान, माया बनर्जी इत्यादि का भी मय हा रैकडों मे ही सुना जा सकता है । इन्ही रैकडों मे यदि सहगल के देवदाम' का भ्रमर गीत 'बालम भ्रम वमा मोरे मन मे' है ता इन्ही मे मास्टर धूलिया द्वारा किन्न 'एशियाई नितारा' मे गाई गई इस गीन की पैरोडी भी उपलब्ध है— मध्या, भान फसे भव यन मे । अगर लता मंगेशकर 'लजा' नाम से बावरा फिल्म म गा रही हैं ता 'धमधीर' मे 'भाषा भाषो, ब्रदम बढाओ, प्रेमनगर के वामी'—इस गीत के साथ, भ्रंरेजी म ससार के सभी प्रेमिया का भावाहन करन वाला धरन ढग का एकमात्र प्रयोग भी इन्ही रैकडों की बदीलत हम तक पा गया है ।

और प्रसंगवश थोड़ी चर्चा उस समय के ग्रामोफोन और रैकडों के मून्वों की । आज एक लॉन प्लेयिंग रैकड 48 रुपय का पटता है । जून 1939 क 'संगन म स्विन 'ग्रामोफोन माडला—'डवन स्प्रिंग दाले—एक बार चानो दन पेदाना

तरफ का रैकड बज सकता है। 10 इंच व 12 इंच दोनों के रैकड बजते हैं'—
 का मूल्य 25 रुपये से 50 रुपये तक विज्ञापित है। टिवन रैकड था एक रुपये साढ़े
 चार आने का, 'बुत्ता मार्का' दो रुपये चार आने का और जापानी ग्रामोफोन ता
 मात्र 20 रुपये में मय 5 रैकडों और 200 सुइयाँ के आता था। और अप्रैल, 1937
 में छपा यह विज्ञापन का विनापन, चुटकले का चुटकला—

'मुझे जिंदा हो गये।'।

ग्रामोटैक्स न० 1 पुराने से पुराने रैकडों की आवाज नये के मानिंद करता है
 मूल्य—

ग्रामोटैक्स न० 2 टूटे फूटे चटके रैकडों को जोड़ देना है मूल्य—

पापरो टेण्ट पायरिया के मरीजा के लिए भवसोर

×

×

×

तो साहय यह है पुराने रैकडों की अनन गाथा के कुछ पहलू। मेरी और
 मरे पहुँचे की पीढ़ी की जिन्दगियाँ का तो, छँर, वे हिस्सा थे। (मेरे एक मित्र के
 सग्रह में बंगम अक्षर का एक रैकड है जिस पर रज है कि किम प्रकार उनके
 दिवंगत पितामह ने अपनी मृत्यु के एक दिन पूर्व इस रैकड को अंतिम बार सुना
 था)। लेकिन शामद नई पीढ़ी भी, जिसने 'स्टीरियो' और 'क्वाड्रो' और 'लॉग
 प्ले', 'माइक्रोड्यू' और 'कम्प्यूटराइज्ड म्यूजिक' की दुनिया को ही जाना और
 जिया है, इन पुराने कच्चे शकोरा में भर शबद का स्वाद ले सके, उनके रोमांस
 और उनके महत्त्व से दा चार हो सके और मेरे जैसे शौदाश्या की दीवानगी का
 राज पा सक जो तमाम चिस्सचिस्स और खट खटाक' के बावजूद, रेशा से सनी-
 लिपटी नारियल की गिरी सगीले इन पुराने रैकडों के मम की तलाश में रहते हैं।

धक्का और लापरवाही के कारण अनेकों अनम्य रैकड समाप्त हो चुके हैं
 और हो रहे हैं। इसको रोकने के लिए इनमें रुचि रखने वालों का परस्पर सहयोग
 करना जरूरी है।

राजस्थान की र

मुगल साम्राज्य अंतिम दिन
 विभिन्न राज होने

इसे प्रदान किए। राजस्थान में मध्ययुगीन संगीत की दोना प्रमुख धाराओं—
ध्रुपद जो मर्यादित, रचना प्रधान और भक्तिपरक था और ख्याल जो अधिक
उन्मुक्त, सौंदर्योन्मुख, लचीला और लौकिक था—को भरपूर प्रथम व बढ़ावा
मिला।

डागर बाणी के महान ध्रुपदिए, उस्ताद बहराम खा 1857 ई० में दिल्ली से
अलवर हाते हुए जयपुर आए और सवाई रामसिंह द्वितीय ने उन्हें बड़े सम्मान
से रखा। बहराम खा साहब के पड़पोते, रियाजुद्दीन 1947 में अपनी मृत्यु के
समय तक जयपुर के गुणीजनखाने में रहे। बहराम खा के भतीजो, प्रसिद्ध जाकिर-
द्दीन और अल्लाहबंद ने क्रमशः उदयपुर व अलवर में ध्रुपद की ग्याति जलाए
रखी। अल्लाहबंद के सुपुत्र तानसन पाण्डे भी अलवर में रहे। जियाउद्दीन के
सुपुत्र, रदबीणा वादक जिया मोइनुद्दीन का नाम अभी हाल तक उदयपुर से जुड़ा
हुआ रहा है। लेकिन यह खेद का विषय है कि कल्पक की भांति ही, ध्रुपद भी
आज राजस्थान से पलायन कर गया है हालांकि एक समय था जब यह प्रदेश
उसका घर, प्रमुख केंद्र और आश्रय-स्थल था।

उत्तरी भारतीय संगीत घरानों में पटियाला का महत्वपूर्ण स्थान है। उस
घराने के मिया कालू व प्रसिद्ध अली बग़ फतेह अली ने भी जयपुर में बहराम खा
से सबक हासिल किया था। 'अलिया फत्तू' का 'जनरल कनल की पदवी टाक
नवाब इब्राहीम खा से मिली थी और पटियाला लौटने से पहले, दोना टोंक-
दरबार में बहुत दिन तक रहे थे।

बहराम खा साहब के साथ ही उन दिनों जयपुर में मुबारक अली खा कवाल-
बच्चे, रजब अली खा, इमरत सेन घग्घे खुदावरक्ष, हैदरवरक्ष जैसे गुणियों का
जमघटा था। हर माह दरबार में गवयों को एक डेढ़ लाख रुपये—याद रखिए
यहाँ सौ साल पहले के डेढ़ लाख से मुराद है—तनखाह मिलती थी। रजब अली
खा का वीन बजाने में सानी नहीं था और महाराज रामसिंह भी उनके शागिद हुए
थे।

आगरा घराने के घग्घे खुदावरक्ष अलवर व जयपुर में पलका पर उठाए गए।
उनकी परम्परा के गुनाम अब्बास, कल्लन खा और नत्थन खा भी कमोमेंस राज-
स्थान से जुड़े रहे। मुबारक अली खा बड़े मुहम्मद खा के तीसरे पुत्र थे और
अलवर रियासत के खास गवयों थे। बाद में महाराज रामसिंह ने इन्हें जयपुर
तुला लिया और बड़ी इज्जत से रखा। कवाल बच्चा में से ही हमन खा जयपुर
रहे और फूलजी भट्ट का उन्होंने सिखाया। इमरत सेन और उनके बाद निहाल
सेन जयपुर में दरबारी सितारिये रहे।

राजस्थान को उस्ताद अल्लानिया खा साहब की जम्भूमि और प्रशिक्षण-
क्षेत्र होने का भी गौरव मिला और खा साहब उनके पुत्रों और शिष्यों ने प्रताप

तरफ का रैकड बज सकता है। 10 इंच व 12 इंच दोनों के रैकड बजते हैं— का मूल्य 25 रुपये से 50 रुपये तक विभाषित है। दिवन रैकड था एक रुपये साठे चार आने का, 'बुत्ता मार्का' दो रुपया चार आने का और जापानी ग्रामोफोन तो मात्र 20 रुपये में मय 5 रैकडों और 200 सुइयों के आता था। और अप्रैल, 1937 में छपा यह विज्ञापन का विज्ञापन, चुटकले का चुटकला—

‘मुर्दे जिंदा हो गये।

ग्रामोटैक्स न० 1 पुराने से पुराने रैकडों की आवाज नये के मानिंद करता है मूल्य—

ग्रामोटैक्स न० 2 टटे-फूटे चटके रैकडों को जोड़ देना है मूल्य—

पायरो डेण्ट पायरिया के मरीजा के लिए प्रकसीर

×

×

×

ता साहब यह है पुराने रैकडों की अनन गायों के कुछ पहलू। मेरी और मेरे पहले की पीढ़ी की जिंदगियों का तो, खैर, वे हिस्सा थे। (मेरे एक मित्र के संग्रह में वेगम अदतर का एक रैकड है जिस पर दज है कि किस प्रकार उनके दिवंगत पितामह ने अपनी मृत्यु के एक दिन पूर्व इस रैकड की अंतिम बार सुनाया)। लेकिन शायद नई पीढ़ी भी, जिसने 'स्टीरियो' और 'मवाड़ो' और 'लॉग प्ले', 'माइक्रोड्यूब' और बम्प्यूटराइज्ड म्यूजिक की दुनिया को ही जाना और जिया है, इन पुराने कच्चे शकोरा में मेरे शब्दों का स्वाद ले सके, उनके रोमांस और उनके महत्त्व से दो चार हो सके और मेरे जैसे शैदाइया की दावानगी का राज पा सके जो तमाम 'डिस्सिडिस्स' और 'खट खटाक' के वावजूद, रेशा से सनी लिपटी नारियल की गिरी सगेखे इन पुराने रैकडों के मम की तलाश में रहते हैं।

अज्ञान और लापरवाही के कारण अनेकों अलम्य रैकड समाप्त हो चुके हैं और हो रहे हैं। इसको रोकने के लिए डाम रुचि रखने वाला का परस्पर सहयोग करना जरूरी है।

राजस्थान की सांस्कृतिक सम्पदा संगीत¹

मुगल साम्राज्य के अन्तिम दिनों में जब उसके आश्रय में विरहित हुआ संगीत, विभिन्न राजवाडों में केंद्रित होने लगा, तो राजस्थान ने ऐसा कई नये आश्रय-स्थल

इसे प्रदान किए। राजस्थान में मध्ययुगीन संगीत की दोनों प्रमुख धाराओं—
ध्रुपद जो मर्यादित, रचना प्रधान और भक्तिपरक था और रयाल जो अधिक
उन्मुक्त, सौंदर्योन्मुख, लचीला और लौकिक था—को भरपूर प्रश्रय व बढ़ावा
मिला।

डागर बाणी के महान ध्रुपदिए, उस्ताद बहराम खा 1857 ई० में दिल्ली से
अलवर होते हुए जयपुर आए और सवाई रामसिंह द्वितीय ने उन्हें बड़े सम्मान
से रखा। बहराम खा साहब के पड़पोते, रियाजुद्दीन, 1947 में अपनी मृत्यु के
समय तक जयपुर के गुणीजनखाने में रहे। बहराम खा के भतीजा, प्रसिद्ध जाकिर-
द्दीन और अल्लाहबादे ने क्रमशः उदयपुर व अलवर में ध्रुपद की ग्याति जलाई
रखी। अल्लाहबादे के सुपुत्र 'तानसेन पाण्डे' भी अलवर में रहे। जियाउद्दीन के
सुपुत्र, रद्वीणा वादक जिया मोइनुद्दीन का नाम अभी हाल तक उदयपुर से जुड़ा
हुआ रहा है। लेकिन यह खेद का विषय है कि कलकत्ता की भांति ही, ध्रुपद भी
आज राजस्थान से पलायन कर गया है हालांकि एक समय था जब यह प्रदेश
उसका घर, प्रमुख केन्द्र और आश्रय स्थल था।

उत्तरी भारतीय संगीत घरानों में पटियाला का महत्वपूर्ण स्थान है। उस
घराने के मिया कालू व प्रसिद्ध अली बक्श फतेह अली ने भी जयपुर में बहराम खाँ
से सख्त हासिल किया था। 'अलिया फत्तू' का 'जनरल कनल' की पदवी टोक
नवाब इब्राहीम खा से मिली थी और पटियाला सौदने से पहले, दोनों टोक-
दरवार में बहुत दिन तक रहे थे।

बहराम खा साहब के साथ ही उन दिनों जयपुर में मुबारक अली खा क्वाल-
बच्चे राजा अली खा, इमरत सेन घाघे खुदावरख, हैदरवरख जैसे गुणियों का
जमघटा था। हर माह दरवार में गवर्ग्या को एक डेढ़ लाख रुपये—याद रखिए
यहाँ सौ साल पहले के डेढ़ लाख से मुराद है—ननखाह मिलती थी। राजा अली
खाँ का वीन बजाने में सानी नहीं था और महाराज रामसिंह भी उनके शागिद हुए
थे।

आगरा घराने के घाघे खुदावरख अलवर व जयपुर में पलकों पर उठाए गए।
उनकी परम्परा के गुलाम अब्बास, कल्लन खाँ और नत्थन खाँ भी कमोवेश राज-
स्थान से जुड़े रहे। मुबारक अली खा, बड़े मुहम्मद खा के तीसरे पुत्र थे और
अलवर रियासत के खास गवर्ग्ये थे। बाद में महाराज रामसिंह ने इन्हें जयपुर
हुला लिया और बड़ी इज्जत से रखा। क्वाल बच्चों में से ही हुसैन खाँ जयपुर
रहें और फूलजी भट्ट को उहाने सिखाया। इमरत सेन और उनके बाद निहाल
सेन जयपुर में दरवारी सितारिये रहें।

राजस्थान को उस्ताद अल्लानिया खाँ साहब की जन्मभूमि और प्रशिक्षण-
क्षेत्र होने का भी गौरव मिला और खाँ साहब, उनके पुत्रा और शिष्यों के प्रताप

से आज जयपुर घराना सारे भारत में जाना जाता है। इस सम्बन्ध में महाराष्ट्र की भावना डा० ना० र० मास्लेकर ने यूँ व्यक्त की है—

'राजस्थान ने आज तक हम पर बहुत उपकार किए हैं। देश के लिए प्राणा की बलि चढ़ाने वाले राणा प्रताप जैसे अनगिनत वीरा को जन्म देकर राजस्थान ने हमारी रक्षा की है। उसी राजस्थान में सगीत सम्राट अल्लादिया गाँ साहब जैसे प्रतिभाशाली कलाकार भी हमें दिए जिसका महाराष्ट्र सदा ऋणी रहेगा।'

जयपुर में ही जुटे हुए थे मुहम्मद अली खाँ कोठीवाल जिनसे भागलपुर जी ने बहुत कुछ सीखा और प्राप्त किया।

जयपुर के सवाई प्रतापसिंह ने सन् 1800 ई० के आस पास ब्रजभाषा में राधा गाविन्द संगीत-सार नामक ग्रन्थ की रचना करवाई थी। प्रतापसिंह ने गुणीजनगाना को व्यवस्थित किया और ग्रन्थ क्षेत्रा के गुणीजनों के साथ 'गधव दाईसी' को भी प्रथम दिया।

और भी क्षेत्र हैं जिनमें राजस्थान का योगदान प्रमुख रहा है। अपने नृत्य धम और लयकारी के लिए प्रसिद्ध, कथक के जयपुर घराने के बारे में कौन नहीं जानता? जयलाल जी, नारायण प्रसाद जी और सुन्दर प्रसाद जी जैसे महान् कलाकारों ने इस धमने को यश दिलाया यत्कि एक सम्भावना यह भी है कि लखनऊ घराने के आदि-मुख्य भी राजस्थान से ही निकले थे। बनारस घराना अलग मानें तो उसके बारे में भी यही सम्भावना व्यक्त की गई है। दूसरा क्षेत्र है नायबद्वारा के हवेली संगीत व उससे जुटे हुए पखावज-वादन का। घनश्याम दास और पुरपोत्तम दास जैसे पखावजी संगीत जगत को राजस्थान की ही देन है।

फिल्म संगीत को अक्सर गम्भीरता से नहीं लिया जाता तो उचित नहीं है। यह जिम्मेवरना नामुनासिब न होगा कि गुलाम माहम्मद जमाल सेन और खेमचन्द्र प्रजाशर जैसे प्रतिभाएँ राजस्थान की ही देन रही हैं।

प्रसंगगत, जयपुर में संगीतज्ञा को जो आश्रय और रुद्र मिली उसकी कच्ची अधिक हुई है। लेकिन वस्तुस्थिति यह है कि रजवाडों के युग में अलवर, टोंक, जोधपुर उदयपुर इत्यादि रियासतों में भी संगीतज्ञों का बड़ा मान-सत्कार था और इन कलाकारों ने राजस्थान की संगीत परम्परा का वैभवशाली बनाया। मेवाड़-गौरव महाराणा कुम्भा ने स्वयं 'सगीत राज' जैसे ग्रन्थ की रचना की थी। समय बदल चुका है। राजा और रजवाडे इतिहास की सीढ़ें हो गए हैं। लेकिन हमारे संगीत के इतिहास में इन रजवाडों की एक विशेष और निर्णायक भूमिका रही है। उन समय की एक बानगी खुश अल्लादिया खा साहब के गानों में यूँ है

"जाधपुर में महाराजा जसवंत सिंह जी के दरबार में मैं अपनी आँखों से यह शान दूँ है महाराजा, महारानी या उनके बेटों की सालगिरह का गाना हो रहा है और दरबार एक तरफ हजार हजार रुपये की बँलियाँ चुनवाकर रखते थे।

गवैया गा रह हैं उनके फिर से पर या किसी की अच्छी बात पर महाराजा या उनके परिवार का कोई व्यक्ति प्रसन्न होता था और बिलिया में स एक घण्टी उठाता और महाराजा की तरफ रख करके गवैया की और आवा देता। ऐसा हाल महफिल में कई बार होता था कि मारा फश ही रूपों से भर जाता ।

यू तो एक और बड़े मुहम्मद खाँ, मुबारक अली प्रभति कब्बाल बच्चा और अस्यायी अथवा ख्याल के गायका, तथा, दूसरी ओर, ध्रुपद के गायका में प्रन्तर करन की परम्परा रही है और अत्लादिया खाँ साहब के पाँच अजीजुद्दीन खा न अपनी परम्परा को डायर—ध्रुपदिया बताते हुए उस, जटिल और पेचीदा गाने वाले ख्यालियों से अलग बताया है। फिर भी, जाहिर है कि इस तरह की हृद बिंदिया व्यवहार में एक हृद तक ही कारगर रही होगी। उदाहरण के लिए जयपुर के प्रसिद्ध कब्बाल स्वर्गीय मुहम्मद सिद्दीक 'मुतरिब ने जहराम खा साहब की परम्परा से फँज हासिल किया। सिद्दीक साहब के जमाने में राजस्थान में कब्बाला और गवय्यों का क्या नक्शा था यह उनके ही शब्दों में सुनिए

जोधपुर में कोई कब्बाल नहीं रहा, गवय्ये थे। गीतानर में गवय्य मुलाजिम थे, कब्बाल कोई नहीं था। अलवर में भी बाहर में ही कब्बाल बुलाय जाते थे वहाँ का कोई कब्बाल नहीं था। उदयपुर में भी यही हाल था। टोंक में कुछ कब्बाल थे। हमने अपने बचपन में पार्टी दली काले गम्भू की। बाद में एक नामी पार्टी पैदा हुई वहाँ कुछ कब्बाल की। ये बहुत अच्छे कब्बाल थे। जितने मिरासी थे वे कब्बाली करते थे। शेखावाटी के मिरामी भी कब्बाली करते थे और अब भी करते हैं।”

यह तो बात हुई बड़े दरबारों की। निश्चय ही हज्जारों छाटे-छाटे रजवाड़े और 'ठिकाने' भी थे और उनके भी अपने अपने 'राजगायक' थे जिनके यजमान शासक और आम जनता दोनों में थे। ये छोटे रटे भाँचे पूरे दरबारी गायक विभिन्न पेशेवर संगीतजीवी जातियाँ में थे यथा गिरामी, डाढी, बलावत, ढोली राणा कथक, नक्काश्ची लगे, मागणियार, नायक थोरी इत्यादि। इनमें से कुछ विभिन्न दबी दबताम्रा और उपासना पद्धतियाँ में भी जुड़े हुए थे। जैसे— जागी पावूजी रामदेवजी दबनारायणजी के भोप, भैरूजी के भोप इत्यादि। कुल मिलाकर ये सभी संगीतजीवी जातियाँ, विशुद्ध शास्त्रीय और विशुद्ध लोक संगीत के बीच का सेतु बनानी थी। उनमें से जो अच्छे और सुशिक्षित गायक थे। उन्हें उस्ताद या दर्जा मिला और सामाजिक और आर्थिक दृष्टि से भी वे समादर और सुखी रहे और जा मामूली थे, उन्हें गुणवान या उत्तरे भाग्यशाली नहीं थे वे गाँव के 'एटरटेनर' और बशाबलियाँ करने वाले रहे और तत्कालीन पूवाग्रहों के अन्तर्गत उनका 'डूम, डाढी कट्कर उनके नीचे दर्जे और विपन्नता का उभारा गया। जैसा कलल टाड ने लिखा है, यह वह जमाना था जब संगीत सुनना-

समझना ता आभिजात्य का सूचक था लेकिन खुद गाना-बजाना नीचा काम माना जाता था ।

जो भी हो, यह निर्विवाद है कि इन पणोंवर, संगीतजीवी जातियों ने हमारी संगीत की परम्परा का न केवल जीवित रखा बल्कि उसे समृद्ध और विविधता-पूर्ण भी बनाया । दूसर, उन्होंने लोक और शास्त्रीय वासन्मिश्रण करके कुछ अनूठे कलात्मक भी प्रस्तुत किए जिनका सबधेष्ठ उदाहरण माड गायिकी है । माड में प्रमुखतः समाज पीलू और दश के स्वर संगत हैं और उसकी गायिकी में प्रवृत्ति ठुमरी जैसी है । खूबसूरती के लिए परम्परा ने हटकर गुर भी गायक माड में लगाते रहे हैं जस 'फूलाणी न बड़यो जी, लागी धाब छ परभात'—इस माड में । माड आज एक शुद्ध शास्त्रीय रागनी बन चुकी है लेकिन यतमान शास्त्रीय रूप ग्रहण करने से पहले शायद यह एक लोक धुन थी जिसे पणोंवर गायक ने उठाया सजाया और सँवारा ।

पणोंवर जातियों का उदयम और प्रसाद लोकगीतों में ही नहीं लावनाटयों और संगीत दंगल तुरी कलगी हेले का स्यास इत्यादि स्वरूपों में भी परिलक्षित है । इन सन्ध से अलवर वज्रज क्षेत्र का 'सगीत दंगल और हेले का स्याल' का एक विशेष महत्त्व यह है कि शास्त्रीय भूमि पर सडे रहकर भी, ये लोक की दिशा में और आगे जाते हैं यानी कि उनमें भाग लेने वाले आम काम-काजी और विभिन्न धंधों में लग लाग रहते हैं ।

लावनाटयों के क्षेत्र में कुचामणी घिडावी और अलीबन्शी शैलियाँ प्रसिद्ध हैं । दूला राणा, गिरराज—मोहर जैसे लावनाटय बसाकार राजस्थान में हुए हैं ।

संगीत के इन्द्रधनुष के सिरे पर, इस प्रकार हम दिग्गज गायक गुणोजना, गुण-ग्राहका और घराना के दशन होते हैं जबकि बीच में हम विभिन्न शास्त्रीय और अधशास्त्रीय स्वरूप मिलते हैं जो कमोवेश लोक के लिए थे और जिनमें से कुछ में लोक शब्द लटस्य थाता दशक न रहकर स्वयं भाग भी लेता था, और इस इन्द्रधनुष के विस्तृत दूसरे सिरे पर रहा आया है विशुद्ध लोक—धक्की पीमती पानी भरती त्यौहार मनाती महिला का गीत, चरस खींचते, हल चलाते हलवाहे का गीत, पशु चराते चरवाहे का गीत—संगीत के शास्त्र से खेचकर लकित उसके आनंद और उसकी सजना से पूरी तरह बाह्य । यहाँ संगीत की नय प्रकारों की परम्परा तो है लेकिन व्याकरण और शास्त्र नहीं है । राग रागिनियों के बीज तो हैं लेकिन उनको पल्लवित करने, उभारकर सामने आने की चेष्टा नहीं है । उदाहरण के लिए 'ऊँचा राणा बीरा गोपटा रे नीची पीछाला री पाल —इसी लावगीत को लगी से सुनिये तो शिवरजनी उभर आयी । अच्छ-बुरे और बीच में गायक नतक बादक की श्रेणियाँ यहाँ भी हैं और यह पितान्त

राजस्थान की सांस्कृतिक धरोहर मंदिर

109

स्वाभाविक है। लेकिन पशेवरी नहीं है—सब मिलकर गाते हैं—नजाते हैं या उनम से बेहतर जानने वाले नाचते-गाते हैं लेकिन शेष सब भी सांभोदार रहते हैं— बला के दूरस्थ खरीददार या प्रेक्षक मात्र नहीं।

चाहे भीलो का घूमरा हो चाहे पचवाड़े का अल्गोजे के साथ का गाना चाहे महिलाओं का गायन चाहे सामूहिक भजन-कीर्तन चाहे चरस खींचते समय का गारा चाहे गणगौर की घूमर—यह अछूतिम अभिव्यक्ति और यह सम्पूर्ण महज सलमता-बला के जीवन का जुन होन की यह जात हम विशुद्ध लोक ने इस छोरे पर बखूबी दीख पन्ती है।

उपलब्ध समय और अपन सीमित ज्ञान के आधार पर राजस्थान की सागी तिक परम्पराओं की कुछ चर्चा मैंने आपस की। यकिन मच पूछें ता परम्परा मात्र सम्पदा नहीं ह। कालार मजो मोना निक्स चुका है वह उन खाना की परम्परा है लेकिन सम्पदा तो वह सोना ही है न जो अब भी वहा धरती ने गभ म उपलब्ध है। उस दृष्टि से देखे तो आज राजस्थान समीत जगन को बहुत कुछ देते रहते हुए भी बहुत समझ नहीं है। बरबक गए ध्रुपदिए गए बरबाल गए पेशेवर जातियों के बच्चे वाप दादाओं का काम याद रहे हैं। रोका म सपकता और रचनात्मकता कम होकर ट्राजिस्टर भक्ति प्रयत्न हो रही है। बचा खुचा माल वणसकर एव भ्रष्ट हो रहा है। अभी उसन्ति एक भव बालक न मुम्मे कहा पढाई और पेती मेव बाँसुरी का क्या साथ ? जाहिर है कि इस दौर म बदलते हुए परिवेश म बहुत स रूप जाती हुई बहार हैं। राजस्थान और शायद पूरे देश के लिए यह आखिरी मौका है कि परम्परा का कुछ भाग सम्पदा के रूप में रखें और उसको दोबारा बरन का जतन कर।

राजस्थान की सांस्कृतिक धरोहर मन्दिर¹

विभिन्न घनों के पूजा-स्थलों की भांति ही हिन्दू और जन मन्दिर धार्मिक महत्त्व ता रखते ही हैं लेकिन व बला व अनुपम तीर्थ भी है। गुप्तकाल की समाप्ति से लेकर लगभग 1500 ई० तक राजस्थान, उत्तर भारतीय मन्दिर निर्माण और मूर्तिबला का एक प्रमुख केन्द्र रहा। इस वार्ता म इस सांस्कृतिक धरोहर पर एक विहगम दृष्टि डालने का प्रयास किया जायगा।

राजस्थान के मन्दिरों की बात शुरू करने से पहले बहुत संक्षेप म चर्चा कर लें मंदिर के पीछे जो भलना रही है उसकी आर मंदिर स्थापत्य व घटका या

1 आकाशवाणी जोधपुर से प्रसारित।

अवयवा की ।

एक कल्पना के अनुसार, मंदिर उपास्य देव या देवी का शरीर है और उस देव या देवी की प्रतिमा उसकी आत्मा । इसी प्रकार, एक कल्पना यह भी है कि मंदिर दैवता व निवास स्थान या महल है और इसी से जुड़ी हुई है मंदिर का पूर ब्रह्मांड का प्रतिरूप मानन की कल्पना ।

मंदिर व्यक्ति और समाज की कई आवश्यकताओं का पूरा करता था । एक आवश्यकता थी आराध्य देव के विग्रह का आवास प्रदान करने की । अतः एक गभगृह बनाया गया । इस गभगृह में प्रवेश करने के लिए एक द्वार बनाया गया जिसके साथ एक मुखातिद या वराण्डा जुड़ा । कालांतर में इस वराण्डे के आगे एक मण्डप जुड़ा भवन-समुदाय के एकत्रित होने के लिए । इसके और बाद, पहले मण्डप के आगे, जो अक्सर चारों ओर से घेरे जाने के कारण मूढमण्डप कहलाता था, एक दूसरा खुला हुआ सभामण्डप या नृत्यमण्डप जोड़ा गया । मण्डपों व दाना बाजू गवाक्ष रखे गए और सामने प्रवेश के लिए मुख्यचतुष्की । गभगृह के चारों ओर ढका हुआ परिक्रमा पथ रहा ता मंदिर में घूमने के लिए बाधा न रहे ।

जिस प्रकार तलच्छद या आउण्ड प्लैन का विकास होता गया वैसे ही उध्वच्छद या एनीवेशन का भी । जगती के ऊपर भिट्ट और पीठ का आयोजन हुआ । उसके ऊपर मण्डोवर का और उसके ऊपर शिखर का । मूलतः शिखर भेद के अनुसार मंदिर स्थापत्य की विभिन्न प्रादेशिक शक्तियाँ बनी । उत्तर भारत की शैली नागर कहलाती है और राजस्थान के मंदिर इसी शैली के अन्तर्गत आते हैं । राजस्थान के पुराने मंदिरों में सतिन अथवा एकाण्डक शिखर का प्राधान्य था । बाद में अनेकाण्डक यानी कई छोटे छोटे शिखरों से मिलकर बननेवाले शिखर का प्रचलन अधिक रहा । इसके विपरीत दक्षिण भारत की द्रविड शैली में शिखर पिरैमिड के आकार के होते थे ।

मंदिर आस्था और सामाजिक जीवन का केन्द्रबिन्दु था ही वह समाज की कला चेतना और सौंदर्य-भावना के प्रकटीकरण का भी माध्यम था । अतः उसके अंदर बाहर को विभिन्न प्रकारों से देवी-देवताओं किन्नरों—गन्धर्वों—अप्सरसों—मुनियों—मनुष्यों—पशुओं—काल्पनिक पशुओं इत्यादि के रूपावतों और डिजाइनों से सजाया गया । और चूंकि मंदिर ब्रह्माण्ड और उसमें घटने वाले सभी व्यापारों का दिग्दर्शन कराने वाला था अतः मिथुन मूर्तियाँ भी उसमें बनीं और चीजाँ के अलावा विभिन्न रूपाकारों और अलंकरणों वाले खम्भे और छतें बनीं । मंदिर राजा भी बनवाते थे व्यापारी भी और सामान्य प्रजाजन भी । स्थापतियों के दल या गिल्ड्स, पीढ़ी दर पीढ़ी, विभिन्न स्थानों पर विभिन्न संरक्षकों के लिए मंदिर बनाती रहती थी । इसी कारण विभिन्न क्षेत्रीय शैलियों का जन्म हुआ । लेकिन सभी शैलियों का मूलधार वास्तुविद्या के ग्रंथों में रहता

या जिनमे प्रतिमाओं के लक्षणों से लेकर मंदिर-निर्माण के सभी पक्षों का निरूपण उपलब्ध था।

राजस्थान में सातवीं शदी से पूर्व के मंदिर अब लगभग नहीं बचे बरकरार हैं। दर्रा नगरी, चार चौमा, केशोरायपाटन में कुछ गुप्तकालीन अवशेष मिलते हैं। लेकिन सातवीं शदी से पूर्व की कुछ अत्यंत महत्वपूर्ण पाषाण प्रतिमाएँ और पकाई हुई मिट्टी की मूर्तियाँ यानी टेंराकोटाज अनेक स्थानों से प्राप्त हुई हैं। नोह की यक्ष मूर्ति, लालसोट के रॉय के खम्भे, नगर और रैंड के टेंराकोटाज शुग और कुपाण काला के हैं यानी ईसा से पहली-दूसरी शताब्दी पूर्व और पहली-दूसरी शताब्दी बाद के। इसके तुरन्त बाद की मूर्तियाँ नगरी, नलियासर-साम्भर और पुरानी सरस्वती और आज की घघर के तटवर्ती रममहल, बडोपल पीर सुल्तान प्रमति स्थानों से मिली हैं। ये मूर्तियाँ धार्मिक भी हैं और गर धार्मिक भी। यह माना जा सकता है कि धार्मिक मूर्तियाँ किन्हीं देवालयों में लगी रही होंगी। गुप्तकाल के ही विशाल तोरण स्तम्भ भी मिले हैं मण्डोर से।

राजस्थान का पहला मंदिर जिसके कान बंधारे में निश्चय से कहा जा सकता है झालरापाटन का सीतलेश्वर महादेव मंदिर है जिसका मूल भाग 689 ई० में बना लेकिन यह मंदिर मूलतः मालवा की परवर्ती गुप्तकालीन परम्परा में आता है। अतः राजस्थान की पहली बड़ी और व्यापक मंदिर निर्माण परम्परा के उद्गम और विकास के लिए हम अयन दखना होगा यानी मारवाड़ की ओर।

मण्डोर—मेड़ता और जालार में राज्य करने वाले गुजर प्रतिहारों के साथ जुड़े इस कला-आन्दोलन का महामार शैली कहा गया है। लेकिन मारवाड़ के बाहर भी इस शैली के मंदिर दो ओर दिशाओं में दूर तक मिलते हैं—एक ओर सपादलक्ष में बादी कुई के निकट स्थित आवानेरी तक और दूसरी ओर चित्तौड़-बाराली वाली, उत्तरी मटपाट और उपरमाल पट्टी तक।

आठवीं—नवीं—दसवीं शताब्दियों में इस शैली ने सैकड़ों सुन्दर देवालय, जैन और हिन्दू दोनों परम्पराओं के राजस्थान का दिए। इस शैली के प्रारम्भिक उत्कृष्ट काल के तीन प्रकाश-स्तम्भ क्रमशः चित्तौड़ ओमिया और आवानेरी हैं।

राजस्थान में मंदिरों की स्थापत्य कला के अध्ययन के लिए चित्तौड़ का दुर्ग बहुत महत्व का स्थल है। कालिका माता जो पहले सूर्य मंदिर था, और कुम्भ-स्वामी जो पहले शिव-मंदिर था दोनों वाष्पा रावल अर्थात् गुहिला के समय से भी पूर्व के हैं यानी लगभग 700 ईस्वी के हालांकि बाद में काफी रदबोवदल और जीर्णोद्धार का काम इनमें हुआ रहा। ये दोनों मंदिर काफी विशाल हैं और महामार शैली की मटपाट उपरमाल शाखा के अंतर्गत आते हैं। इन दोनों के बीच में समधीश्वर मंदिर है जो बारहवीं शताब्दी में बना और जिस पर गुजरात के सोलंकियों के संरक्षण में पनपी बना का प्रभाव स्पष्ट है। इस मंदिर के पास ही

राणा कुम्भा द्वारा पन्द्रहवीं शताब्दी में बनवाया गया कुम्भमेष्ठ है जो विजय स्तम्भ नाम से प्रसिद्ध है।

घोसियाँ के पुराने मन्दिर यथा सचियामाता समूह का पुराना मूय मन्दिर, महावीर-मन्दिर, तीना हरिहर मन्दिर तथा सूर्य और पीपलाद माता मन्दिर 750 से 825 ई० के बीच बने। ये मन्दिर गुप्तकाल की परम्परा में अवश्य हैं लेकिन घोसियाँ की कला की अपनी प्रलग पहचान है। उसमें अभिजात्य के साथ साथ एक प्रकार की लोक-कला वाली उत्पुस्तता और सहजता है जो शायद स्थानीय आभीर प्रभाव की चोख है। एक और बात घोसियाँ के बारे में स्थापत्य और मूर्तिकला का ऐसा तबाजुन कम ही देखने का मिलता है। स्थापत्य ने प्रलक्षण को सहजता के साथ प्रसाधन की तरह धारण किया हुआ है। गुजर प्रतिहार परम वैष्णव थे। स्वामाविष है कि कृष्ण विष्णु और मूय की घोसियाँ के पुराने मन्दिरों में प्रमुखता मिली।

अभिजात्य और लोक के सम्मिलन की जा बात घोसियाँ के सन्दर्भ में कही गई है वहीं आसानी पर भी लागू होती है। 800 ई० के लगभग बने इस देवालय का भगवत्शेष राजस्थान में मूर्तिकला के चरमास्थ का प्रतिनिधित्व करते हैं।

महामाव शैली के प्रारम्भिक मन्दिरों में ही हम गिन सकते हैं भारवाड में आमियाँ के लगभग समकालीन अन्य अनेक मन्दिर जैसे लाम्बा, बुचकला और मण्डार। 836 ई० में मिहिराज ने कनौज का राजधानी बना लिया और इसके बाद 10 वीं शती में मरुमण्डल और सपाद नक्ष में जा शक्ति उभरी वह भी चौहानों की। चौहानों के उत्पन्न काल में बँकीद सीकर, नाडोल इत्यादि में अनेक भव्य मन्दिर बने। इन समय अब केवल कँकीद का मन्दिर लगभग मूल रूप में है लेकिन दुर्भाग्यवश उसकी देख रेख का कोई प्रबन्ध नहीं है। चौहानों से ही जुड़ी हुई है कथा बघेरा और अजमेर की जहाँ 10 वीं से 12 वीं शती तक मुन्दर देवालय अथवा मूर्तियाँ बनी। उधर अलवर जिले में राजगढ़ के पाम परानगर में 10 वीं—11 वीं शती में बने जैन व हिन्दू मन्दिरों के अवशेष मिलते हैं।

उत्तरी राजस्थान के मध्यकाल तक के मन्दिरों के इस मक्षिप्त सर्वेक्षण के बाद भाइयेअत्र पुनः खिली राजस्थान चर्चें। चम्बल के किनारे धारोली का भव्य मन्दिर नवां शताब्दी का है। लेकिन स्पष्ट है कि उसे हम सीधे-सीधे महामाव परम्परा में नहीं रख सकते। यह असमंजस 950 ई० के लगभग बने उदयपुर के दक्षिण में अवस्थित जगत के मन्दिर के साथ भी है। यहाँ हम पाते हैं कि मूर्तिकला और प्रलक्षण स्थापत्य पर हावी होने लगते हैं—समूचा मन्दिर एक उत्तीर्ण मूर्ति समूह जैसा लगने लगता है। एक जगज्ज का वाली मायास और कलात्मक सघनता यहाँ दीख पड़ती है जो घोसियाँ के सहज और मुक्त स्थापत्य से काफी अलग जा पड़ती है। जाहिर है कि यहाँ महामाव सम्मिलन कुछ दूसरी कला-चेतनाएँ

और मायतायें प्रभावी हैं। मालवा और गुजरात, दोनों का प्रभाव है वारोती, नागदा और जगत इत्यादि के मंदिरों में। ये मंदिर एक ओर तो मध्यभारत के उदयश्वर और खजुराहो के मंदिरों तक के विकासक्रम की कड़ियाँ हैं दूसरी ओर वे गुजरात की सोलवी शैली का माग प्रशस्त करते हुए लगते हैं।

इसके पश्चात् अगला महत्त्वपूर्ण कलातीर्थ है बाडमर जिले में किराडू जहाँ 1010 ई० के लगभग, महामारु व महागुजर शैलियाँ के सम्मिलन से एक नई शैली—मारु गुजर—उभरकर सामने आती है जिसे गुजरात के सोलकिया का संरक्षण प्राप्त था। अगले ढाई सौ वर्षों में यानी लगभग 1300 ई० तक राजस्थान और गुजरात के लगभग सभी महत्त्वपूर्ण मंदिर इसी शैली में बने। किराडू में अलकरण की प्रचुरता होती हुई भी स्थापत्य की गरिमा कायम रहती है। अनेक विद्वानों की राय में यह तवाशुन या सतुलन माउंट आबू के 11 वी और 13 वी शताब्दियों के भव्य मंदिरों में कायम नहीं रह पाया। इस दृष्टि से 15 वी शताब्दी में बने रणकपुर के चौमुखे जन मंदिर का विशेष महत्त्व है जिसमें स्थापत्य का पक्ष फिर और बहुत बड़े पैमाने पर उभरकर आता है।

मंदिर पंद्रहवीं शताब्दी के बाद भी बने जैसे उदयपुर अमेर और केशोराम-पाटन में और गाज भी बन रहे हैं। लेकिन कुल मिलाकर 13 वी शती के बाद का काल गिरावट और भ्रष्ट होती रुचि का है। यह पतन खासतौर पर मूर्तिकला के क्षेत्र में देखा जा सकता है क्योंकि घन और कौशल से बड़े बड़े भवन तो बनाये जा सकते हैं लेकिन अच्छी मूर्ति बनाने के लिए सवेदनशीलता चाहिए और वह खास गुण भी जिसने विषय की आत्मा को उसके बाह्यकार पर तरजीह देनवाती भारतीय मूर्तिकला को उसकी विशेषता दी थी। हमन क्या खाया है और क्या पान के लिए जतन जरूरी है यह समझने के लिए हम पुराने मंदिरों और अपने संग्रहालयों में बार-बार जाना होगा बाहर और अंदर दोनों की आखें खोलकर।

हाडौती के कलावशेष¹

काटा तो मैं कई बार जा चुका हूँ। कोटा से दक्षिण पश्चिम 30 मील पर बारीली के मंदिर भी एकाधिक बार देखे हैं। पूर्व में 63 मील पर अट्ट भी एक बार गया था। पिछले दिनों की कोटा-यात्रा में अट्ट द्वारा जाने के अलावा

विलास, शाहाबाद और रामगढ़ भी जान का अवसर मिला। कोटा से 4 मील पर वसुधा भी देखा। छीपावडी से 10-12 मील दूर अवस्थित वाकूनी खारथल फिर भी रह गया। अटल जाकर भी शेरगढ़ न जा सका।

कोटा क्षेत्र का उक्ता नामन रविवे तो यह स्पष्ट हो जाता है कि बाद के राजनीतिक—प्रशासनिक मानचित्र वैसे भी क्या न रहे हों, भौगोलिक और सांस्कृतिक दृष्टि से यह पूरा क्षेत्र भालवा का भाग रहा है। मध्य युग में उत्तर से दक्षिण जान वाले कई महत्वपूर्ण मार्ग, शाहाबाद विलास और अटल चलावती होते हुए गुजरते होंगे। मध्य युग में जब उड़ीसा में गुजरात और कर्नाटक से कश्मीर तक मंदिरों के निर्माण का अभूतपूर्व दौर चला तो इस क्षेत्र के परमार राजाओं ने भी उसमें अपना योगदान दिया। इन्हीं में से कुछ मंदिरों के अवशेष शाहाबाद से चारोली और वाकूनी से रामगढ़ तक भग्नावशेषों की विभिन्न स्थितियों में बिखरे हुए हैं। चम्बल काता सिध, पारवती, ग्राह और परवन नदियों द्वारा सिंचित यह हरा भरा अंचल मध्ययुग की संस्कृति के विशिष्ट लीलाधामों में से रहा है।

वसुधा में 738 ई० का जा शिव मंदिर है उसका स्थापत्य के इतिहास की दृष्टि से भले ही महत्व हो, मूर्तिकला की दृष्टि से देखने योग्य उसमें कुछ भी नहीं है। अटल में पुराने गणेश मंदिर के स्थान पर नया मंदिर अगूरा बना है और 4-5 फुटों नमून मध्ययुगीन मूर्तिकला के अवशेष वहाँ विद्यमान हैं। लेकिन अटल की विशिष्टता निश्चय ही उस खण्डहर से है जो बारा—छवडा मंडक की बाईं ओर एक टीले के रूप में विद्यमान है। अपने समय में यह मंदिर कितना सुलभ और सुंदर रहा होगा, यह वहाँ बतरतीव पडे विशाल खम्भों और मेहराबों से भली प्रकार प्रतीत होता है। शेरगढ़ जाते हुए और गजे की सेना न मंदिर का विध्वंस कर दिया था। धर्म और राजनीति की लड़ाइयाँ में कला की दुर्गति ऐसी लड़ाइयाँ के दौरान नारी-जाति पर दायें जान वाले जुल्मा की तरह ही बेमानी और उदास बान वाली रही है।

विलास जाने के लिए आज आपका मार्ग से पावती के किनारे बसे विशनगर से शाहाबाद जाने वाली सड़क पर रामपुरिया गाँव जाना पड़ता है और वहाँ से दक्षिण उजड़ खावड में चारों मील चलकर कयादेह पहुँचना पड़ता है—जहाँ पश्चिम की ओर बहकर पावती में मिलने वाली गिलासी नदी की बाधकर एक गहरे सरोवर की शक्ति दे दी गई है और वहाँ स्वामी कृष्णानंद जी द्वारा स्थापित विद्यालय, सन दम्पती द्वारा चलाया जा रहा है। लेकिन निश्चय ही पहले पावती पार करके अटल से सीधे विलास का नजदीक का मार्ग रहा होगा। आज पुराने विलासगढ़ से नए विलास गाँव तक विलासी के किनारे किनारे जो खण्डहर मौला में पाए हैं वे निश्चय ही उस समय एक समृद्ध और बड़ी नगरी के रूप में

रहे होंगे। भैसाशाह का नाम अटल और विलास दोनों से जुड़ा हुआ है। क्यादेह इस नाम का सम्बन्ध, रणयम्भौर के शासक से बचन के लिए भैसाशाह की नदकी द्वारा उस कुड में डूबकर प्राण दे देने से बताया जाता है।

आज विलास में चार प्रसिद्ध सम्भा और एक कुएँ के पास एकत्रित कुछ मूर्तियों को जोड़कर स्थापत्य की दृष्टि से उल्लेखनीय कुछ विशेष नहीं है। वहाँ की कला के अच्छे नमूने अज कोटा म्यूजियम में हैं—सिवाय हनुमान की राक्षसी का बध करते हुए एक सुन्दर आदमकद मूर्ति के जिसमें दोनों हाथों की नृत्य मुद्रायें बरबस ध्यान दीवती हैं—और नृत्यमुद्रा में ही खड़े हुए गणेश की एक छाटी मूर्ति के। खण्डहर के किनारे, गजेन्द्र-मोग का एक निरूपण भी चित्र के काविल है। लेकिन विलास की प्राकृतिक सुपमा अज भी अनूठी है। थोड़ा ध्यान देने में, नदी के किनारे किनारे टरिस्ट काटेज बनाने पर यह एक अच्छा केन्द्र बन सकता है।

काकूनी, अटल और विलास की मूर्तिकला काफी साम्य है और उसका काल 8वीं से 10वीं शताब्दी तक बताया जाता है। चारा और शाहाबाद में आज मौके पर मध्ययुगीन स्थापत्य और मूर्तिकला के नाम पर विशेष कुछ बचा नहीं है लेकिन वहाँ के जो नमूने कोटा म्यूजियम में हैं वे उच्चकोटि के और उक्त तीनों स्थानों की टक्कर के हैं।

मागसल से दसक मील पूर्व में, चारा और से पहाड़िया से घिर एक तटरीनुमा स्थल में, रामगढ़ का पुराना मंदिर—भण्ट देवरा—आज भी खड़ा है हालांकि ज्यादातर लावा के लिए रामगढ़ का महत्व वाद के उम माता जी के मंदिर के लिए है जो पहाड़ के शिखर पर 700 से ज्यादा सीढ़ियाँ चढ़ने के बाद आता है। किसी ज़माने में भण्टदेवरा एक विशाल तालाब के किनारे मध्यभारत के उदयपुर और खजुराहो के मंदिरों की टक्कर का एक भव्य देवालय रहा होगा। हालांकि उसकी मूर्तिकला अटल इत्यादि की तुलना में निम्न स्तर की और परवर्ती लगती है लेकिन मंदिर का आकार काफी बड़ा और उसका मध्य विशेष रूप से दर्शनीय है। मध्य की छत में टरनिंग के जरिये अतिरिक्त ऊँचाई का जो आभास पैदा किया गया है वह उल्लेखनीय है। मंदिर के बाहर कुछ मूर्तियाँ एकत्रित हैं जिनमें चतुर्देव—वीर भद्रहाण्ड के प्रतीक शिवालिंग के चारों ओर हरि हर, पितामह और मातण्ड की मुखावृत्तियाँ—उल्लेखनीय हैं। मंदिर में कई मिथुन मूर्तियाँ भी हैं।

मैंने बार-बार इस बात का लक्ष्य किया है कि जहाँ हमारा पूज्य देवालय के स्थान चुनने से लेकर उनको बनाने तक में शाश्वत प्रकृति प्रेम और अचूक सौंदर्य-दृष्टि का परिचय देते थे मगर, हम उनकी सताने अपनी फूहड़ता का ही उजागर करते आये हैं। रामगढ़ में ही इस बहूदा ढंग में मरम्मत की गई है कि मंदिर के कुछ हिस्से पानी की टकियाँ नज़र आते हैं। एक चौकीगर भी है जा

रात का रामगढ़ चना जाता है।

जसलमेर के बारे में कहा जाता था कि नाठ का घाड़ा हो और पत्थर का शरीर—तब जसलमेर देखना का होसला करो। कोटा की हालत भी ऐसी ही है। बारा से मागरोल सड़क से ज्यादा खराब सड़क मैंने ज़िन्दगी में नहीं देखी। मागरोल में रामगढ़ तो खैर सड़क है ही नहीं। क्या राज्य सरकार ध्यान देगी राईट बैंक कैंनाल से रामगढ़ तक कोई छ मील और रामपुरिया से ब्यादेह तक कोई बार मील—इन दस मीलों में सब बर जाये तो ला कसातीयों का उद्धार हो जाये। इसी तरह रामगढ़ के दानों फूटे बचे बर जायें ता गांव की पीने के पानी की समस्या के निवारण के साथ साथ, मंदिर को भी उसका स्थल मौज्य फिर से मिल जाये।

लेकिन जब तक यह नहीं होना तब तक ग्राम दशक कोटा म्यूजियम जाकर भी बहुत कुछ देख सम्भ्रम सकता है। यहाँ की मूर्तियों में स्थानक देवता, वारा, त्रिमूर्ति विष्णु-वाराह, विष्णु, नृसिंह शाहावाद, ह्यग्रीव सपत्नीक वायु, शिव, शक्ति, और वरुण दम्पति, अटल तथा शिव, यमराज और विष्णु विलास विशेष दशनीय हैं। अटल और विलास के नमूना के साथ रामगढ़ से प्राप्त पुरपोत्तम की देखने पर रामगढ़ की कला के अपेक्षोक्त परवर्ती स्टाईनाइज्ड और स्पदनहीन होने की बात की ताईद होती है। काटा म्यूजियम में ही वारोनी के शेषशायी विष्णु को देखा जा सकता है। यह भी जानकर खुशी हुई कि घडलने स चोरी या 'पार' की गई मूर्तियाँ में से कुछ छिड़ने दिनों कोटा संग्रहालय में वापस पहुँची हैं।

इतिहास के मुखरित स्रोत मूर्तियाँ

इतिहास उसका लेखा है जो था। फिर उसमें भी वह खास तोर पर लेखा है मनुष्य के क्रिया कलापो का। मनुष्य के ज्यादातर कायकलाप या तो कोई मूल-रूप ग्रहण नहीं करते या करते भी हैं तो क्षणभंगुर होते हैं। मूर्तिकला मनुष्य की रचनात्मक ऊँचा और कलात्मक चेतना में जन्मने वाले ओको कला रूपों में से एक है और चूँकि उनके उपादान ग्रामतोर पर ज्यादा स्थायित्व रखने वाले और बाल की उठापटक और तोड़-फोड़ को सहन में ज्यादा सक्षम होते हैं इसलिये उसके काफी नमूने बचे रहते हैं और कालांतर में सम्बचित काल और उनके मनुष्या के इतिहास के मूल्यवान स्रोतों में से एक बनते हैं।

विषय के विस्तार की वार्ता के सीमित कलेबर में समेटने के उद्देश्य से यहाँ

हम मुख्यतः भारतीय इतिहास के परिप्रेक्ष्य में भारतीय मूर्तिकला का थोड़ा विवेचन करेंगे।

सारे ससार में आदिमकाल से ही पूजा के उद्देश्य से सजावट या खेलन के लिए या फिर बिना किसी विशेष उद्देश्य के, केवल मानव की अतिरिक्त ऊर्जा के कलात्मक प्रस्फुटीकरण के रूप में मूर्तियाँ बनाई जाती रही हैं। ये मूर्तियाँ मिट्टी की भी थी, लकड़ी और इडडी की भी, विभिन्न धातुओं और पत्थरों की भी। आज से पाँच हजार वर्ष पहले सिन्धु नदी के किनारे किनारे और उससे काफी दूर दराज तक के क्षेत्रों में एक आर्येतर शहरी और विकसित सभ्यता फल फल रही थी जिसे सिन्धुघाटी की सभ्यता कहते हैं। उसकी समकालीन दजला-फरात घाटियाँ की सुमेर सभ्यता से, सिन्धु सभ्यता के साम्य के कारण इस सभ्यता को 'हिन्दुमेरी' सभ्यता भी कहते हैं। उपलब्ध प्रमाणों से पता चलता है कि यह सभ्यता आय-संस्कृति से नितांत भिन्न थी। आर्यों ने जो उन लोगों को 'आनास' 'शिशु पूजक' इत्यादि हीनता के घातक नामों से सम्नाधित किया है, उसमें लगता है कि घुमक्कड़, गर्वीले और सुशोभन आय उनको अपने से हीन मानते थे। लेकिन मार्क की बात यह है कि बाद के हिन्दू धर्म और उसकी मूर्ति कला के लगभग सारे गुणों, विधि विधानों और छालम्बनों का मूल उत्स हमें सिन्धु सभ्यता की अवशिष्ट, उकेरी हुई, षडी हुई और ढाली हुई मूर्तियों में मिल जाता है।

भारतीय मूर्तिकला की कीर्ति और वैशिष्ट्य के दो मूल आधार हैं। एक तो यह कि हमारी मूर्तिकला में डलकर मनुष्य और प्राणीमात्र मात्र हाड और चाम नहीं रहते, मान शरीर नहीं रहते बल्कि चराचर प्रकृति का एक जीवन्त और साधक हिस्सा बन जाते हैं। उदाहरण के लिए सिन्धु घाटी की साँड की आकृति वाली सील को ले वह साँड मात्र नहीं है वह खुद वपश का रूप धर समष्टि है, रूपायित स्फुटन है। पश्चिम में भी मूर्तिकला ने उत्कृष्टता की हदें टूई हैं लेकिन कुल मिलाकर वहाँ शारीरिक मोष्ठव दिखान और 'गोचर सामग्री के आदर्शिकरण' पर जोर रहा है। कला के वजोड नमूनों के पीछे के माडेल साफ़ दीखत हैं। यह भारतीय मूर्तिकार के ही हिस्से में था कि उसने माडेल नहीं, मनुष्य को घड़ा और उसको उसके सम्पूर्ण परिवेश से जोड़ा। जाहिर है यह कपाल सम्भव न होता यदि उसके पीछे जड चेतन सभी में व्याप्त एक ब्रह्म अथवा परम तत्त्व की सत्ता मानने वाला विशिष्ट दार्शनिक और धार्मिक चिंतन न होता। विभिन्न पौराणिक पशुआ और अध मानवा का रूपायन पश्चिम में भी खूब हुआ है, लेकिन उदयगिरी के बाराह में जैसे पशु मानव और देवता और जगत को गतिवान बनाने वाले तेजस का समायोजन हुआ है वैसे अन्यत्र दुर्लभ है। भारतीय मूर्तिकार की नारी साची और दीदार गँज की यक्षिणों नारी मात्र नहीं

है, पुष्ट पमापरो और पृथुल नितम्बा वाली उबर और दयालु माँ प्रार्थन है।

दूसरा विशिष्ट तत्त्व भारतीय बना का उगम प्रतिबिम्बित जिजीविषा और जीवन के खुले स्वीकार का है। यहाँ की नग्नता, नग्नता नहीं है सहता है। न कोई पापभाय है न कोई सत्यनाशमनस, और यह विशिष्टता भी हिंदू धर्म और भारतीय जीवन-दशन में जीवन का चारा गोदानों और ज़मीर के सभी सहज धर्मों के मुन्न स्वीकार में सम्मिलित रहती है।

मौल्य और शुभ बना का जा नघु और मुगड़ था वह बृहत् और भव्य भी बना और जा अनगड परंतु फिर भी उद्धत और आदिम जीवेपणा की प्रतीक यक्ष-मूर्तियां वाली नोकपारा थी, उन पर पॉलिश और गिराव चढ़ा। शुभ मुग की मूर्तियां में नगरीय और ब्राह्मण संस्कृति का परिष्कार भनकना है।

ईसा की पहली स तीसरी शताब्दियां का कान कृपाण मान है। इस कान में एक ओर तो यूनानी प्रभाव लिय गधार बना चल रही थी दूसरी ओर मधुग की विशुद्ध भारतीय जालों और तीसरी ओर दक्षिण की आ ध-मातवाहा का। गधार बना कुन मिलाकर यह दिखाती है कि भारतीय बना ने धर्मोत्प के बिंदु थे रहे हैं जिनमें बाहरी प्रभाव अपन नए बाध और शिल्प के साथ भारतीय कला चेतना और परम्परा में पूरी तरह सम्मिलित हो गया। गधार बना में यह प्रक्रिया झपूरी रही, बाहरी प्रभाव पंख की तरह रहा आया।

साची मयुरा, अमरावती और नागार्जुन बाड़ा के सोपानों में से गुडगती भारतीय मूर्तिकला गुप्त-युग के स्वर्णयुग में पहुँचती है जा नयमग 300 में 600 ईसवी तक रहा। गुप्त युग में आदिम मासलता, पौष्पपूर्ण कमनीयता में बन जाती है। वह का आनंद आत्मा के आह्लाद के साथ समरस होता है—दोनों एक-दूसरे को सापते हैं। यह सतुलन उस युग के राजनीतिक जीवन के स्वायत्त और सामाजिक आर्थिक मास्त्रुतिक उत्थान का प्रतिफलन है।

दक्कन और दक्षिण में साची, मयुरा और अमरावती का उत्तराधिकार वादाभी, महापलीपुरम, कांची, एलीरा, और एलिफंटा न सम्माला सवारा और परवर्ती राजवशा का सोपा। पल्लवा का स्थान बोला ने लिया और कालांतर में, चीनो का पण्ड्य और फिर होयसला और नायको ने। वादाभी के चानुकपा की जगह राष्ट्रकूटो ने ली और, बाद में, राष्ट्रकूटो की कल्याणी के चालुकपा ने। दक्षिण में मंदिर, और मूर्ति निर्माण का आविरी बड़ा दौर विजय नगर का रहा।

उधर उत्तर भारत में, गुप्त-युग के बाद 600 ई० स 1200 ई० तक भारतीय मूर्तिकला गुप्त-युग की उत्तुंगता पर न टिकत हुए भी गिसरी और ऊँची घाटियों में विचरती रही। फल ज्यादा पकने लगा था लेकिन सड़ा भी न था। आडम्बर बढ़ रहा था—ठीक कम काण्ड और अनुष्ठान की जकड़नों की तरह—और

सहजता पर सायासता छाने लगी थी। लेकिन एलारा, एलिफैंटा और महाबली-पुरम वाली महाबली कलाक्षमता शेष थी। उत्तर-मध्ययुग के उत्तुंग शिखर है खजुराहो और कोणाक। एक मायने मे कोणाक जैसा निर्माण मारे भारत मे दूसरा नहीं है और उसकी मूर्तिया जैसे मंदिर का हिस्सा बनती हैं, उसका अपने स्पर्शन से जिलाती हैं, वैसा शायद सारे विश्व मे कही नहीं होगा। वे मूर्तिया अल-करण नहीं, मंदिर की भगिमाय है।

लेकिन कुल मिलाकर 13वीं-14वीं शताब्दियों मे भारतीय मूर्तिकला मर गई। बेलूर-हैलेविद मार्टेट आबू की महीन पच्चीकारी तक आते आते भारतीय मूर्तिकला का आत्म तत्त्व तिरोहित हो चुका था। मूर्तिया यूँ जकड़ी हुई खड़ी की जाने लगी मानो उन्हें यूँ खड़े रहने की सजा मिली हो। निभग मुद्रा एक रूढ़ि बन गई। जयपुर की भदेस मूर्तिया घम प्राणो को भले ही लुभाये, कला पारखियों को चमत्कृत करने का तत्त्व उनमे नहीं है और यह फिर एक बार परिचायक है संस्कृति मात्र के मूल्यों और मापदण्डों के ह्रास का। 19वीं 20वीं शताब्दी के सांस्कृतिक पुनर्जागरण ने भारतीय मूर्तिकला को उकसाया ज़रूर लेकिन वह कोई नई जीवन्त धारा बनकर सामने नहीं आ पाई है।

लोक कला

कला के चरण लोक-कला

मे ममभता हूँ कि इस घातमाला को सुनने वाले श्रोतागण कला की पार-भाषायें सुनते सुनते परेशान हो गए हामे या हा जाएँगे लेकिन मजबूरी है। आज भी लोक कला की बात करन से पहले, उसके लिए भाषा भूमि और परिप्रेक्ष्य बनाने के लिए हमें थोड़ी चर्चा कला क्या है, इसकी करनी होगी। मैं कोशिश करूँगा कि यह चर्चा किताबी और परम्परागत मात्र न रहे।

कला भी एक प्रकार का कोशल है। उमरू म रेडिया पर बोलना कला है फिल्म भगीत सुनने को आतुर श्रोताओं के आग्रह या दुराग्रह के बीच आपका इस घातों को सुन पाने का जुगाड़ बैठ लेना कला है। युद्ध भी कला है 'ययहार कला है राजनीति भी कला है अपने पेशे को इसी प्रकार निराहना कला है।

तो फिर कुशलता या दुनिया के किसी भी काय को भली-भाँति सम्पादित करने और विशुद्ध कला के बीच अंतर क्या रह जाता है? एक अच्छे संगीतज्ञ या चित्रकार और मनोज वसु ने अपने उपन्यास 'रात का मेहमान' में जो चौथकम में पारंगत महाशय निरूपित किए हैं या भगवती चरण जी के 'सबसे बड़ा आत्मी' के कुशल जबकतरे के बीच मैं फिर अंतर क्या है?

अंतर है उद्देश्य और नतीजे का। मूलतः कला का उद्देश्य उपयोगिता या अनुपयोगिता के आम और स्थूल सकाजा और मानदण्डों के पर—साध्य की रचना और उसको उभारना है। उदाहरण के लिए ताजमहल को लें। एक या दो कला को ढकने मात्र के उद्देश्य से ताजमहल नहीं बना उसके पीछे एक समय और घनी व्यक्ति की कला भावना थी। राम की कथा मात्र कहन के लिए तुलसी के मानस की जरूरत नहीं थी। पानी भरकर रखने का काम एक गीन के डिब्बे से भी चल सकता है और एक कलात्मक सुराही से भी।

तो मानव के मन की सान्ध्य भावना को प्रकट करने उसको उभारन, उसको आलवन देने में कला का उद्गम है और उसके विविध रूप और प्रकार बनते हैं इस मूल प्रवृत्ति और उद्देश्य उपयोग विना काल, जनसृष्टि और माँग इत्यादि अन्त्या तत्त्वा के बीच की पारस्परिक क्रिया प्रतिक्रिया या इंटरएक्शन से।

जैसा रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने लिखा है जीवन के स्थूल व्यापारों को निबटाने

के बाद मानव मे जो अतिरिक्त ऊर्जा रहती है वह कला के रूप मे प्रकट होती है। सोने, जागने, पेट भरने का जुगाड़ करने, खान, मैथुन और शौच की सहज पशु क्रियाओं के परे कला है। आमतौर पर यह परे हाना और व्यापारों से ऊपर हाना और ऊँचगामी होना भी हाता है लेकिन अवसर वह जीवन के सामान्य उद्देश्यों और अभिप्रायों को अनुप्राणित करता और उन्हें सामान्य से ऊपर उठाता हुआ भी हाता है।

ता साहब, यह ता हुई कला। अब बात करें लोक कला की। यहा मामला जरा पेचीदा और बहस बखेडे वाला बन जाता है।

अगर मैं आपसे एक सीधा सवाल करू कि लोककला क्या है, तो जहा तक मैं समझता हूँ कि आपका उत्तर कुछ कुछ यू होगा—

हमारे गांव मे लडकियाँ लूर खेलते समय या स्त्रिया विवाह के समय गीत गाती है। ये गीत लोकगीत है। यह लोक-कला है।

मेरी दादीजी त्यौहारों पर बडे सु दर माडणे बनाती हैं। यह लोक कला है। मेरी भाभी हथेली पर मेहदी बडी सु दर माँडती है। यह भी लोक कला है।

हमारे गांव मे एक बूढा आमी है। वह सारंगी पर गज फेर फेरकर निहालदे सुस्तान गाता है। यह लोकगाथा का लोकगायन है, यानी लोक कला है। एक सुधार भी है—क्या कलात्मक तोरण बनाता है। वह भी लोक-कलाकार है।

और हा, अबकी बार नागौर के मेले मे मैने एक ख्याल पार्टी का कार्यक्रम देखा। और बहुत कुछ के बीच उहोने जगदेव पवार का ख्याल खेला। यह लोक नाट्य है, लोक-कला है।

और बनाऊँ ? हा, याद आया। मेरे गांव मे एक वयोवद्ध बा सा चारण-जाति के हुआ करते थे। क्या बात थी उनकी ? कहानी कहने मे जवाब नहीं था साहब। यह लोककथा है जी—यानी लोक कला। और हाँ, गाँव मे नितान करत और छत कूटते हुए भी कुछ कुछ गाते हैं। होली के मौके पर डडिया भी खूब जमता है। नट और कठपुतली वाले भी आ निकलते हैं कभी कभी। यह सब, लोक-कला है। लेकिन अब क्या है साहब ? सिनेमा ने सब बटाधार कर दिया। जिसे देखो वही ट्रांजिस्टर लटकाये और हमारे भ्रमने मे अलापता हुआ नजर आता है। शहरी छोरे-छोरिया के या ता गले मे सुर ही नहीं है या नाचत-गात शरम आती है।

ता यह सब आप बोले या आपने सोचा या भरा मानना रहा कि आप यू सोचते हाने या यू बोलते।

आपके इस कल्पित कथन मे से लोक-कला सम्बन्धी क्या धारणा बनती है, आइये तनिक विचार करें।

नम्बर एक लोक-कला पारम्परिक है। 'हमारे भ्रमन मे' जसे गीत लोक-गाता मे भी मिल सकते हैं लेकिन इस फिल्मी गीत को हम लोकगीत नहीं मानते।

नम्यर दो कुल मिलाकर 'लोक-कला पारम्परिक' ग्रामीण जीवन की चीज है। जहर म पावूजी या निहालदे गाता लोकगायक वैसे ही अटपटा लगता है और अनुभव करता है जिस गांव म टेलीविजन पर होना भरतनाट्यम।

नम्यर तीन शहरीकरण, मशीनीकरण और आधुनिक शिक्षा लोक-कला के लिए घातक है और लोक कला एक जाती हुई बहार है जिसके दिन कम इन गिने ही समकिए।

हा क्या 'लोक' का अर्थ है ग्रामीण विशेषतः कृषक जन और क्या 'लोक-कला' केवल गा.व की चीज है—शहर की लोक कला न थी न होगी और वह लोक-कला, शहरीकरण और शिक्षा के व्यूह म फँसकर, दम ता- दगी—कई नया रूप धरकर जीवित नहीं रहेगी ?

और इसी तरह, लोक-कला के भूतकाल म जायें तो क्या और कैसे हुआ उस का जन्म ? क्या वह आदिम या प्रिमिटिव और आदिवासी या ट्राइबल का स एकदम भिन्न है ? क्या अब विलुप्त या अष्ट हा जाने के खतर भेलती लोक कला सतत प्रवाहमान नहीं रही है, घोर घोर करके बनी उदली-बनी नहीं है और ऐसी परिस्थितिमा से पहले भी सफ-नतापूर्वक जन्म नहीं चुकी है ?

इन सवालों के जबाब आसान नहीं है। मैं अपने मन का चोर घापके सामने रखूँ लोक-कला के मामले म मैं परम्परावादी हूँ। मुझे उसके साथ छेड़छाड़ अच्छी नहीं लगती और पारम्परिक अर्थों वाली लोककला की जगह सने वाली उतनी शहरी, उतनी सच्ची लोक के लिए लोक की, लोक के द्वारा की गई परिभाषा पर उतनी खरी उतरन वाली, जिस मिटटी मे वह जन्मी है उसकी उतनी सीधी गंध रपन वाली और उतनी 'यापक कोई कलाचेष्टा मुझे उमरकर घाती नहीं दीखती, न गावो म न शहरो मे।

लेकिन जहरी नहीं है कि आप मर यथास्मितिवाद और जो हो रहा है उसके प्रति नैराश्यभाव को लाजिमी या सही मानकर चलें।

मनुष्य बदलता है लेकिन फिर भी मनुष्य रहता है। इसी तरह, विद्वानों का कहना है कि ग्राम आदिमो के अर्थों म 'लोक' और इन ग्राम आदिमियों की सहज कलात्मक अभिव्यक्ति के अर्थों मे 'लोक-कला' भी सनातन है भले ही उसके रूप आकार और आलम्बन बदलत रहें। इस विचारधारा के अनुसार, लोक-कला को आदिम और शहरी मध्य लोक के बीच की, गाँव के अनपढ़ कुपको की कला मानने की 19वीं शती की प्रवृत्ति दकियानुसी और गलत है। ऐसे ही एक विद्वान् एलन डेविस ने अपना लेख 'न आर नी फोक' अर्थात् लोक समुदाय कौन बनात हैं मे एक सहज प्रवृत्ति अर्थात् प्रचलित मजाक या हास्य-कथाया का उदाहरण देत हुए स्थापित किया है कि विभिन्न लोक समुदाय अब भी हैं। ये समुदाय पेशे धर्म रिश्ते निवास-स्थान, रुचि के आधार पर गठित हैं। मशीनीकरण और शहरीकरण

लाक जीवन और कला को समाप्त नही कर रहूँ बल्कि उनके सचरण का और द्रुतगामी बना रहूँ।

इस दृष्टि से देखे तो ट्रंकटर चलाता किसान बन हाँकत किसान से ज्यादा दूर नहीं ह। घर में मिक्सी से लस्सी बनाती महिला दही बिलाती दादी है। रेडियो पर बालक्या सुनाती उदयोपिका परिवार की नानी है, ट्रक पर मवेशी डाँता ड्राइवर पुराना नाउवाय है। पाप सगीत लाकगात है, सिनेमा लाकनाट्य है डिस्को नृत्य सोबनृत्य ह। पहल वारात के मागे ढोली ढोल-बाँजिय बजात थे, अब बेंगड फिल्मों या लोकगीतों की धुने बजाते ह। पहले घाघर वाली पातुरें थी, अब तग पतलूना वाले लडके भागना टाईप डिस्को करते है।

इसी तरह पीछे जायें तो आदिम जातियों की कला उस जमान की लाक-कला थी। आदिवासियों की कला उनको लाक कला ह। लाक कला वह सहज, सतत जीवत, हर युग के हर परिवेश के हर अंश के ग्राम यादमी की कला है जो विशेषता की शास्त्रीय और सीखी पढाई व्याकरण-सम्मत और नियमबद्ध कला से इतर है।

इम दृष्टि से देखें तो लोक-कला, कला के विनास के क्रम में एक सोड़ी, एक दौर या एक सोपान नहीं ह। एक सनातन-समानांतर प्रवृत्ति है जो बदल बदल कर भी वही की वही रहनी है।

राजस्थानी लोक-सगीत का सग्रह कुछ अनुभव¹

अनेक वष बीत गए है मुझे राजस्थान के लाकसगीत के सग्रह का काय करत हुए। मोहर भादरा से शाहाबाद तक और किशनगढ वास से गडरा राड तक यह काय करने के अवसर मुझे मिले हैं। राजस्थान के बहुविध लोकगीतों, ह्याल-तमाशों और नृत्यों के साथ बजने वाले सगीत के सग्रह के इस अवसर और उपक्रम और उसके तत्तीजा को मैं अपने जीवन की उपलब्धियाँ म गिनता हूँ।

राजस्थान की पेशेवर सगीत जीवी जातियों के गायक-गायिकाओं की कला की रिकार्डिंग तो काफी होती रही है। मेरा प्रयास रहा है कि ग्राम आदमी की जिंदगी में घुले मिले गैर पेशेवर सगीत को भी सुनू और रिकार्ड करें। जाहिर है कि इस प्रकार के सगीत का रिकार्ड करना ज्यादा कठिन और कष्टसाध्य है

क्याकि पक्षेवर लोकसगीत को तो आयाजित ढंग से भी प्रस्तुत करवाया और सुना जा सकता है लेकिन गैर-पक्षेवर लोकसगीत को तो उसका अपने माहीत में, चेता-खलिहानों में मेलों में और उत्सवों में ही सुना जा सकता है। अपनी मस्ती में, अपने आदर के आनंद को प्रकट करते हुए, स्वात सुपाय गाते और नृत्य करते, आम आदमियों और स्त्रियों का सगीत ही विशुद्ध लोकसगीत है जिसका सुनन-दखन, रिवाज धरन और पाटोघ्राफ करने का अपना अलग ही आनंद है।

हाँ, एक बात स्पष्टीकरण के तौर पर अजब कह दूँ मरा जवादा और लोकसगीत के साहित्य पक्ष पर नहीं, उसने सगीत पक्ष पर रहा है। बिना ध्वनि आनखन के लोकगीतों में शब्दों मात्र का सकलन काफी हाँ चुका है लेकिन जैसा "ब्रदरलैंड" वाली एलिस ने कहा था—जिना चित्रा के बिनाव कभी, कुछ कुछ वैसे ही, मुझे लगता रहा है कि बिना ध्वनि के लोकगीत कैसा। इसीलिए मैं 'लोकगीतों' का नहीं, लोकसगीत के सघट के बारे में बात करूँगा।

यूँ तो प्रामाण्य से सुनकर या उनसे बातचीत करके लोकगीतों को लिखना भी आसान नहीं होता। लोक गायक के लिए गीत माना आसान है, लोकनृत्य के लिए नाचना आसान है लेकिन गीत या नृत्य का बार में बात करना, उसके शब्द या मूवमेंट्स बताना मुश्किल है। आप कुछ पूछिएँ उत्तर मिलेगा 'आईज़'। 'हालरिया' नामक गीत में कर्पा से हरी होती बसुंधरा का उल्लेख है। लेकिन मिट्टी के मिर्चों से गीत सुनकर 'बसंदरा' से बसुंधरा तक पहुँचने में मुझे आसी मजबूतपच्ची करनी पड़ी थी।

काई सोच सकता है कि टेप रिकार्ड रखने पर तो ऐसी कठिनाइयाँ नहीं आयेंगी या कम हो जावेंगी। लेकिन ध्वनि आनखन की अपनी समस्याएँ हैं यास्तार पर यदि आप स्टेरीय रिकार्डिंग चाहें और उपयुक्त साज सामान का अभाव हो। बारह वष पूव की बात है। मैं अपना बिजली से चलन वाला स्पूल टेप रिकार्डर लेकर अलवर से निकला रतवई रिकार्ड करने के लिए। थोमांन हुरमत और थोमांन ईसरा से भेंट हुई। उन्हें लेकर रात का अलवर सविट हाऊस में लौटा कि कल रिकार्डिंग करेंगे। रात बारह बजे फरमाइश हुई—साहब, बीड़ी की तलब नग रही है। साहब दोना आदरणीय कलाकारों को लेकर, दानों चौराहों तक हो आये। दुबानें वगैरह। कोई खान नहीं—पत्तों में काम चला लेंगे। सुबह रिकार्ड करने बैठे तो बिजली गायब। इंतजार। ऊपर आदरणीय कलाकारों की धक्कियाँ अपने बाड़ा में व्याकुल हो रही हैं और उन्हें चराने में जाने का वक्त निकला जा रहा है। हारकर मय सारे लवाजम के बापम उनके गाँव में गए और बिजली के सब-स्टेशन के पीछे बनी लाईनमन का कोठरी में नूमड़ी लूंगे टाँगकर स्टूडियो बनाया और जैसे-तैसे रिकार्डिंग की।

लोकसगीत, लोकजीवन का अभिन और नैसर्गिक अंग होता है। इसका सब-

श्रेष्ठ उदाहरणों में से वे बारे हैं जो खेतों को पानी पिलाते चरस चलाते किसान अक्सर गाते हैं। टांक जिले में निवाई से जयपुर लौटते हुए बारे टेरते हुए दो कृपका को मँ रिकाड कर सका। लेकिन भीलवाड़ा जिले के एक गांव में जय कुछ कृपका को एक जगह बँठाकर बार सुनने का प्रयास किया ता। वे कृपक गा नहीं सके। वही बात कि ग्राम ग्रामदमी के संगीत को आयोजन के द्वारा सुनना बड़ा कठिन होता है।

कठिनाइयाँ और भी हो सकती हैं। भरतपुर से लाटत हुए एक कुएँ पर पानी पिया। दो बयोवृद्ध कृपक चरस चला रहे थे। लेकिन बारे की फरमाइश पर टका-सा जवाब मिला 'बारा सुनना है? एक बारे के सौ रुपये लगत हैं।'

अक्सर बनवर रुभाव दिखाकर, आदेश देकर, ग्राम ग्रामदमी का संगीत सुनना सम्भव नहीं है। इसका सुनन और संग्रहीत करने के लिए ता ग्राम ग्रामदमी ही बनना होता है। अभी हाल में सवाई माधोपुर जिले के खुरी गांव में एक मले में मैं गया। मुझे अधिकृत तौर पर बताया गया कि सुधारवादियों ने इस मले में नाचना गाना बंद करवा दिया है। कोई नाचे गाय तो जाति पचायत पचास से सौ रुपये का जुर्माना करती है। मैं मले में घूमा। कुछ नवयुवकों से मित्रता की। उन्हें रिकाड किया। थाड़ा माडा नृत्य भी हुआ जो फाटाग्राफ किया। सम्भव नहीं है की सूचना देने वाले अधिकारी मित्र आश्चर्य-चकित हुए।

इसी तरह का वाक्या दिल्ली से अलवर आत हुए एक बार घटा। मुझे कुछ मेव बालक मिले। बात की। फाटा खीची। "पत्नी बजाना आता है" पूछा उत्तर मिला—हम तो पढ़न जाते हैं और पढ़ाई और पत्नी का क्या साथ? आगे बढ़े। कुछ और बालक मिले। उन्हें लेकर सड़क के किनारे बैठा। लगभग एक घंटे तक उन बालकों ने रतबई और अन्य गीत सुनाये। यह रिकार्डिंग मर संग्रह की सबसे मल्यवान रिकार्डिंग में से एक है।

बीच के इतनामिया लोगों का असली 'नोरुसगीत' से परिचय और उनकी नज़रों में उसका मोल इतना कम होता है कि वे अपने उत्साह में अक्सर गुड़-गावर कर देते हैं। जब मैं पहली बार रामनगर बूंदी गया ता ऐसा ही हुआ। पानेदार साद्व से निवेदन किया गया था। थोड़ी देर में क्या देवत २ कि बराना मैं जसा पचमेन बँड बजता है वह चला, आ रहा है। 'नाहान विलाकुवत'। बड़ी मुश्किल से माहान बदलकर वहा उपस्थित दो बद्ध महिलाओं से कुछ विशुद्ध पारम्परिक देख सुन पाए। दुबारा जब मैं गया ता सीधे बस्ती में जाकर बैठा और कुछ प्राप्त कर सका। बाद में पण्डेर की कजर बस्ती की महिलाओं ने भी मुझे ढेर सारे गीत रिकाड करवाए।

ग्राम तौर पर आदिवासियों के संगीत का रिकाड करना सबसे ग्रामान हाता है। वे इतने सहज और खुले दिल के होते हैं कि बाहर के व्यक्ति की उपस्थिति

उत् दिव्यतित नहीं करती। लेकिन नाजुब परिस्थितियाँ वहाँ भी बन सकती हैं। अलीराजपुर के दक्षिण में एक गाँव में भिलनाला के नृत्य संगीत का आयोजन रखा गया था। एक नृत्य में एक ऐसा व्यक्ति आकर महिलाओं के साथ नाचने लगा जिस शेष लोग नहीं चाहते थे। देखने देखते भूकृटियाँ तभी और तीर-जमान। बात-बात में खून-खराबा होने वाला इलाका। बड़ी देर तक एक 'घा' ऊपर और दूसरी नीचे अटकी रही। राम राम करके शांति हुई और धाँपें सिरा पर न पड़कर ढोलों पर ही पड़ी।

पेशेवर गोरगामरों का शुल्क चुकाकर उन्हें सुनना अवकाशित आसान है। यह रात दूसरी है कि उनमें से बहुत से अपने पारम्परिक धाँपे का छाड़ते जा रहे हैं क्योंकि उसमें इज्जत और पैसा दोनों नहीं हैं। बैंगेश्वर के मले में कुछ गलालें गाने जाने जोगियों को मैन बुताया। गाने के नाम पर वाले—साहज हमने भीख मागना छोड़ दिया है। गाने और भीख मागने और समाज में उसके नीचे स्थान के इस गठ-घन से बड़ा नुकसान हो रहा है। बड़ी मुश्किल से उन्हें समझा पाया कि भीख मागना बुरा है लेकिन गाने में क्या बुरा है या उसे छोड़ते हैं।

लाकगीत और लाकसंगीत संग्रह का काम काफी अतिशय नतीजा वाला और कभी-कभी जोखिम से भरा होता है। पण्डित रामनरेश त्रिपाठी के घर में मशहूर है कि एक बार व एक भापड़ी के गहर दुबके हुए बकरी पीमती हुई महिला के गाने गीत नोट कर रहे थे। ऊपर से उजरते हुए कुछ गाँव ने सुबह के धुलके में उन्हें देखा और चार ममक दिया। करवना कीजिए—जब पण्डित जी, लाठियाँ लाने कुछ ग्रामीणों का यह समझाने की कोशिश कर रहे हैं कि उनके इरादे नए हैं और वे व्यपारजानियों के गीत नाट करके एक महत्वपूर्ण काम कर रहे हैं।

गाठियाँ नहीं पाएँ जाने की नीयत तो मर साथ भी पा चुकी है। कोटा जिले के एक गाँव में बजरो के गीत सुनने का कार्यक्रम था। रास्ते में देर हो गई और इकट्ठे किये हुए लोग बिखर गए। जब वे वापस लौटे तब वे अपना राशिकानीत आवश्यक काम कर चुके थे। कुछ उसका असर कुछ ऐसे अवसरों पर सदा ही बना रहने वाला सशय—ये लोग क्या आये हैं—सिर्फ गीत ही सुनना है या असली इरादा कुछ और है—जा भी हा थोड़ी ही देर में हमारी ओर बजरो—पत्थरों की बाछार शुरू हो गई। उस दिन का 'सांस्कृतिक कार्यक्रम' का यूँ असमय अनियोजित, समापन हुआ।

स्वयं में ग्रामीण महिलाएँ ऐसे धायाजना में एक बार भिन्नक खुल जाने और भागवत हो जाने पर बड़ी मददगार साबित होती है और उत्साहपूर्वक गाती चली जाती हैं। लेकिन सम्बन्धित पुरुषवर्गों की शिकायें, सामाजिक प्रतिष्ठा सम्बन्धी माँगियाँ और कभी-कभी, उनकी वार्षिक वृत्ति उसमें बाधक होते हैं। अजमेर में

एक बार गाडोलिया लोहार स्त्रियो के गीत मैंने रिकाड किए। चलत समय तक कुछ पुरुष आ गए। एक हल्ला उठा—अरे गीत रिकाड कर लिए रे—कुछ-कुछ इस अदाज मे कि रोका, चोगी करवे माल लिए जाते हैं। फिर वही जो होता आया है भाव ताव, लेन-देन।

लावसगीत के संग्रह के सिलसिले मे नारी मनाविज्ञान का एक सबधा अप्रत्याशित पक्ष भी एक बार मुझे देखने को मिला। मैं शाहावाद सेन के एक गाव मे सहियों के गीत रिकाड कर रहा था। कूडी, डोलक, मजीरे के साथ सहिरिये मस्ती मे गा बजा रहे थे। अनाव जल रहा था। पतले मरकड़े जसी एक घास मशाता का काम कर रही थी। रिकाड किया हुआ संगीत सुनते हुए अलाव के उस और खडी एक सहिरिया स्त्री एकाएक उच्च स्वर मे प्रलाप करने लगी। भगवान जान उसने हमें डाक्टर ममभा या और कुछ, उसका सीध उद्विग्न स्वर सारे बानावरण पर छा गया। स्त्री को उमक पास पडोसियो और रिश्तेदारो ने पकड़ा—माई हुई प्रेतबाधा का उतारन के लिए मिर्चों का घुघ्राँ किया। एक-हनुवीग के बीच हमन को बस्ती छोडी। कुपापण और शापण की मार सहती हिस्ती-रिया प्रस्न उस नारी के प्रति हमारे मनो मे भारी बरुणा थी। अक्सर हाता है—कुछ लागो से गीत सुनना अयाय लगता है। स्वाथ का काम लगता है—'डाइ-गडिक्लेशन लेने की उतावली जैसा। लेकिन तब मैं मन को समझाता हूँ—आज इनके पास राटी नही है लेकिन फिर भी इनके होठो पर गीत और पावो मे थिरकन है। कल शायद पेट मे राटी हा लेकिन इनके गीत और इनके नृत्य समाप्त हो जायेंगे। इसलिए इनका राटी मिले इस उद्यम मे नगे रहा लेकिन उस भी रिकाड कर रमा जा देखत दलते जा रहा हूँ खत्म हो रहा है, या वणसनर बनकर अपना सुनने लायक हान का गुण खाना जा रहा है।

लोक-कलाआ के अलमवरदार कौन ?

लावकलाआ का लवर वटा घपला चला रहा है इन दिना। लोक सभ्यति एक विल्ला बन गई है जिस हर काइ लगाना चाहता है जिसे हर कोई टाडगन्म के प्रसापन के रूप मे प्रदर्शित करना चाहता है। यह काशिश भी दो रूप रखती है। एक आर तो वे ढेर सारी प्रदर्शनात्मक भुद्रायें हैं जिनके पीछे महज फैशन या अपटुडेट हाने की हाड है। दूसरी ओर गहरी डिङ्गी और उसके तनाव स प्रस्त मानवो की साज है किसी ऐसी चीज के लिए जा जमीन से जुडी हुई हा, जिसमे

जिन्दगी की खुशबू हो।

खेद का विषय यह है कि नजरिया चाहे जो हो, मतव्य चाहे जो हो लोककला हमारी जिन्दगी का जूझ कम बन पाती है मुझोटा ज्यादा। कभी मधुवनी का हल्का मचता है, कभी बघेज का, कभी लोकगीत का, कभी लोकनृत्य का। परंतु हथ्र वहीं होता है—लोककला अपने अजस्र स्रोत और सतत प्रवाह से कटकर ड्राइंग-रूम में रखा हुआ एक कबटस का पीछा बन जाती है।

दूसरी श्रार यह भी तय है कि अगले सौ पचास सालों में लोककलायें यदि बचनी हैं तो उनका थोड़ा बहुत रूपान्तरकरण जरूरी है। गावों में आज कितने नवयुवक और नवयुवतियाँ लोककलाओं में निष्णात हैं या उनमें रुचि रखते हैं? बुरे के लिए हो या भले के लिए अपने बचने दिना में लोककलाओं के असमवरदार यही शहरी शोकीन या शहरी होते जाने की प्रक्रिया में से गुजरते ग्रामवासी रहेंगे। इस स्थिति में लोककलाओं के संरक्षण संवर्धन की दृष्टि से हमारी क्या नीति हो, शहरी अभिजात्य और लोककला की सहजता में तालमेल किम प्रकार बैठाया जाये, लोककला की परम्परानुगतता और आधुनिकता के अनेकानेक आप्रहा के बीच मिलनश्रुति कहीं खाजा जाय?

लोकगीता और लोकनृत्यों को ज्यों का त्यों छोड़ दीजिये तो वे जहाँ के तहाँ अपने दिन पूर करके भूतकाल की चीखें बन जायेंगे। तल आया तो पतघट कहीं रहेगा और पतघट ने गीत कहीं रहेंगे? घाटे की चक्की की एक छुक चलेगी ता चक्की के गीत कहीं रहेंगे? सनारियाँ फस्ट शो और सैकंड शो की उघेड़-बुन में रहेंगी तो कई कई रातों तक गणगीत बौन गायेंगा घूमर बौन नाचेंगा? इन चीजों को ध्यान में रखने के लिए उह मध पर और रंडिया पर लाना ही होगा।

लोकगीता के गायक-श्राता कौन हैं? आधुनिकीकरण के आप्रहा में लोकगीतों के गायन प्रस्तुतीकरण में क्या परिवर्तन आए हैं और यह तथाकथित 'संस्कार' कहीं तक बौद्धिक है? क्या लोकगीतों की निर्माण प्रक्रिया में अवरोध आया है और यदि हाँ तो नये 'लोकगीत' रचकर इस खमियाजे का पूरा करने का प्रयास कहीं तक श्लाघ्य और सायब है?

लोकगीतों के वर्गीकरण-सम्बन्धी धारणाएँ लगभग उतनी ही हैं जितने इस विषय-सम्बन्धी विद्वान। मूल रूप से अन्तर भीता की विषयवस्तु, गाने के अवसर और परिवेश या फिर उनके गायन का निर्णायक तत्त्व मानने का है। अपने उद्देश्य के लिए यहाँ हम लोकगायन को पत्रेवरअथवा व्यावसायिक और गैर-व्यावसायिक इन दो श्रेणियों में बाँट सकते हैं। निश्चय ही एक ही भीत अवसर दोनों प्रकार का करता जाता हुआ भी मिलता है। मसलन विदायक, विदा, जला आदि घर की स्त्रियाँ भी मिलकर गाती हैं और थोड़े बहुत प्रकार भेद और अपेक्षाकृत अधिक

समुन्नत तकनीक के साथ, मांगलिक अवसरों पर घर घर जाकर गाने वाली व्यावसायिक गायिकायें भी। इसी प्रकार मूल धुन एक-सी होते हुए भी विभिन्न पेशेवर जातियों द्वारा उसकी विभिन्न अदायगियाँ देखने को मिलती हैं जिसके पीछे अक्सर उनके द्वारा प्रयुक्त वाद्यों की प्रकृति का हाथ होता है। उदाहरणार्थ पणिहारी कालबेलिये भी गाते हैं और ढोली जाति की कुछ जानी मानी गायिकायें भी।

असल में पेशेवर गायक भी दो प्रकार के हैं। एक तो वे जा राजदरबारों और महफ़िला में और रेडियो में गाते रहे ह, जैसे माड के विशेषज्ञ और दूसरे वे जा ग्राम जनता के लिए गाते रहते हैं। पहली प्रकार के गायकों की कला में एक प्रकार का परिमाण और उस कला के प्रति आत्मचेतना दीख पड़ती है। वे हारमोनियम, तबला, सारंगी इत्यादि की सगत के आदी हैं। दूसरी प्रकार के पेशेवर गायक में नैसर्गिकता अधिक रही है उनकी आर्थिक स्थिति कमोवेश कमज़ार रही है और उनका गायन और उनके वाद्य दोनों परम्परागत रहे ह।

लेकिन ऐसा नहीं कि जनजीवन में समीत तत्त्व की आपूर्ति का काम पूरी तरह पेशेवरों के ही जिम्मे ढाल दिया गया हो। मांगलिक अवसरों और त्यौहारों पर खेतों में काम करते समय और भजन कीर्तन के मौकों पर ग्राम स्त्री पुरुष मिल-जुलकर गाते आए हैं। यह हमारी आधुनिकता का ही अभिशाप है कि सामाजिक गायन का लाप होता जा रहा है और संगीत हमारी जिंदगियों का एक सक्रिय और जीवन्त घटक होने के स्थान पर बैकग्राउण्ड म्यूज़िक मात्र होता जा रहा है।

अस्तु आज एक और तो बढ़ती हुई उदामीनता और घटत हुए प्रश्रय ने परम्परागत गायन के सम्मुख जीवन भरण का प्रश्न उपस्थित कर दिया है दूसरी ओर लोकगायकों और उनके श्रोताओं का चकित भ्रमित और अतन्त देशाभ्रष्ट कर देने की क्षमता रखने वाला एक प्रकार का वणसकर समानांतर लावगीत चल पड़ा है। सिनमा की जो भूमिका इस दुतरफा मार में रही है उसे सब जानते ह।

कहना न होगा कि लोकगायन के लिए भले के लिए हो या बुरे के रटियों आज सबसे सशक्त और प्रभावशाली माध्यम बन चुका है और जो रटियाँ से प्रसारित होता है वह जनसाधारण के लोकगीतों-सम्बन्धी बोध के निर्माण में महज ही एक निर्णायक राल अदा करने लगता है। आज रेडियो से पारम्परिक लोक कलाकार तो गाते ही हैं लेकिन उनके साथ साथ एक नया गायक-वग आ जुड़ा है जा लोकगायन को खालाजी का घर समझता है जिसकी लावगीतों में पैठ और उनके प्रति दष्टिकोण, कुछ अपवादों का छोड़ते हुए दोनों सन्नेह में पर नहीं है। यह गायक-वग इधर उधर से सुन-सुनाकर लोकगीत सीख लेता है और फिर तमाम गैर पारम्परिक सगतवाद्यों के सरजाम के साथ अपनी समझ में लावगीतों को

अतिरिक्त मधुरता और परिष्कार प्रदान करत हुआ गा देता है। यदि इस वग के गायक में शास्त्रीय संगीत या गजेल गायकी के संस्कार हुए तो वह लोकगीत में भी अपनी विशिष्ट हरकत मुरकिया डालता चलता है। परम्परिक लागवाद्या का या ता इस गायक का ज्ञान उही हाता था फिर अनुपम की मजदूरी या पेशन के आग्रह में वह अपने साथ लागगायन की परम्परा के बाहर व बाधा की संगत करता है और इन संगतिया का लोकगायन का उतना भी प्रकर नहीं हाता जितना स्वयं गायक का। यही, अथ द्वारा अने या मागदशन विण जात वाली बात।

तबिन इस भीति का एक और भी दुर्गामी परिणाम यह हाता है कि परम्परागत लोकगायन व विशेषण भी, या ता हीना की भावना व बनीभूत होकर या फिर इसका प्रगतिशीलता की निशानी समझन हुए इही मय नदरों पटका को अपने लगत हैं यानी परम्परागत गायकी में गिलापट, परम्परागत बाधा की अवहलता और हरपामीला बनकर दसरी नमरी जातिया के गीत और गायन शक्ति में महारत का प्रदर्शन।

यदि मेरे द्वारा इस सदन में परम्परा शब्द के बार बार प्रयोग पर किसी को आपत्ति हा तो कहना हागा कि परम्परा के अन्तर्गत में लोकगीतों की रचना मात्र असम्भव है। लोकगीत से मिलती जुलती बाई चीज, फिर चाहे वह 'मेने में गार्ड गुजरिया' हा या 'साहब जी जयपुर में आया माय इस ऊपरी साम्य और प्रसारित-प्रचारित हास के वस पर लोकगीत नहीं बन जाता जब तक कि वह लोक की रचना प्रकिया से स्वत उदभूत हाकर, 'नाक' की बला चेतना में दूध-शक्कर की भाति घुल मिल नहीं जाता। इसीलिए लोकगीतों के संस्कार की वृत्ति की सहगामीनी, लोकगीतों के भण्डार में कृत्रिम और आरोपित वृद्धि करने की यह दूसरी वृत्ति भी न तो शुभ है न साथक। यदि हमारा लोक-जीवन में जीवन-नृत्य और उर्जा शेष है तो लोकसाहित्य और लोक संगीत की धारायें भी गतिशील रहगी वरना हमारा लोक चाहे और किये इस आदिशिल रस्परशन' में कुछ नहीं होने वाला। उल्टे 'स प्रवृत्ति के चलते हम सच्चे लोकसंगीत की सही पहचान की प्रक्रिया में बाधक बनेंग और उस कुटिल चक्र जिसके चलते हजारों लोकगीत और सभ्यता लोकवाद्य विस्मृति और अप्रचयन के गत में जा रहे हैं में एक और ताडी या आरा जो देय।

मैंने यह सब हाते देखा है लोकगायकों की व्यथा और वित्त-यविमृदता का अनुभव किया है और इसलिए सम्पूर्ण जिन्य सेविन पूर जार व साथ मैं आवाज वाणी के विचार-गम निम्न सुभाव रखना चाहूंगा—

(अ) केवल अधिनारी व्यक्तियों का लोकगीत गाने की इजाजत दी जावे। सिर्फ गाय और सुर से लोकगीत नहीं बनता। उसका गान का विशिष्ट और

पारम्परिक लहजा या खटका जन्म नरु गले में बैठा हुआ न हा तब तक लोकगीत गाना एक वैसी ही अनविकार्य चेष्टा है जैसे बिना पर्याप्त सुर जान के शास्त्रीय संगीत गाना ।

(ब) केवल पुराने टेपा आर चले आ रहे रेडियो आर्टिस्ट्स पर निर्भर न रहकर 'टेलेंट हंटिंग' का कार्य निरन्तर और नये नये क्षेत्रों में चलना चाहिए ।

(स) जिन संस्थाओं (जैसे संगीत नाटक अकादमी) के पास लोकसंगीत की संकलित धरोहरों की रिकार्डिंग उपलब्ध है उनका प्रसारित करने का प्रयत्न गायकों के हितों को ध्यान में रखते हुए, किया जाये ।

(द) लोकगीतों के साथ परम्परा से इतर बाधों का वादन तुरन्त रद्द किया जाये । विशिष्ट लोकगायकों की आधी जान इन परम्परागत लोकबाधों में ही निहित है ।

(य) लोकगीतों और राजस्थानी गीतों का हमेशा अलग अलग प्रसारित किया जाये, एक साथ नहीं बरता कालान्तर में इसका भेद एक कृत्रिम तरीके से मिट जाने की सम्भावना है । राजस्थानी गीतों के सजका और संगीतकारों के नाम बराबर घोषित किये जायें ।

(र) लोकगीतों को मिथ चलताऊ ढंग से बजा देने के स्थान पर उनके क्षेत्र, गायक जाति विषय वस्तु और गायन के समय या अवसर पर भी प्रकाश डाला जाय । विशिष्ट गायक-जातियाँ, उनके गीत, गान्यो और गायन प्रणालियों के बारे में विशेष कार्यक्रम तैयार करके प्रसारित किये जायें ।

(ल) राजस्थानी ग्याला, रम्मना, लावनाटया इत्यादि को उनके पारम्परिक प्रस्तावनाओं से खिलवाया जाकर नमिद रूप से उनके रूप प्रसारित किये जायें ।

लेकिन आकाशवाणी के कर्तव्य गिना देने मात्र से काम नहीं चलेगा । जल्द ही कि थोड़ा भी सजग हो और लोकगीतों के तथाकथित परिशासित लेकिन वास्तव में अप्रामाणिक और बुरा जात स्वरूप बिहीन मैत्रीपूर्ण संस्करणों से दिग्भ्रमित न होकर लोकगीतों के अनलकुन शाश्वत सौंदर्य, उनकी अनूठी अतज्ज्ञ जीवन्तता उनमें बसी हुई धरती की बात और दिल की बात सीधे सीधे दिल से कहने के गुण से दो चार हो । लोककलाओं के लिए इस संकट और संक्रमण की घड़ी में यह कर्तव्य एक पवित्र और आवश्यक दायित्व बनकर हमारे सामने आता है ।

आम शहरी दृष्टिकोण से आन लोककलाओं का वास्तविक योग्य गम्भीर दृष्टि या चिन्तन की आशा करना दुराशा मात्र है । वहाँ हमका या तो अज्ञान मिलता है या फिर तटस्थता । सब चलता है क्या व्यर्थ लोककला लोककला की रट लगाय है या फिर एक सतही उपभाग या एक्सप्लाइटेड की आकांक्षा, ममलन फिल्मों संगीतकारों को धुना की बमो पड़ी ता लोकसंगीत से उधार से लो, नृत्यकार ने लोकनृत्य की कुछ भविष्य में अपने नृत्यनाट्य में डाल लो, फैशन निर्धारित करने

वालों ने किसी लोककला को बेश बियास या सजावट में ढाल लिया।

उधर, गाँवों में, स्वयं लोककला जहाँ उपजती, परवान चढ़ती रही है—वहाँ क्या हाल है? गाँव बदल रहा है और इस प्रक्रिया का एक शिकार पारम्परिक लोककलाओं भी हो रही हैं। लोककला गमते में लगने वाला पौधा नहीं है। उसके मूल में एक पूरी-की-पूरी जीवन पद्धति, पूरा-का-पूरा जीवन-दशन और पूरा का पूरा सामाजिक ढाँचा रहा है। लोककला के यह सार मूलोधार ढह रहे हैं। बिना पढ़ा लिखा आदिवासी एक वस्तु नष्ट में शामिल हो जाता है। पड़े लिने को बर्दाश करना पड़ता है और फिर भी वह ऐसा भाव दिगाता है मानो कोई छोटा, पिछड़ेपन का काम कर रहा हो। लोककलाकार स्वयं आत्मविश्वास का उँठा है। वह यजमान को रिमाने के लिए, और यदि उसको शहर की हवा लग चुकी है, तो यजमान को बेवकूफ बनाने के लिए कुछ करतूत करना चाहता है। पारम्परिक वाद्ययंत्रों को छोड़कर वह सी मुसीबतों का इलाज पट्टी यानी हारमोनियम को अपनाता है। फिल्मी तर्जों पर गीत बनाता है साथ में धँजो बजाता है—बगैरह-बगैरह।

यहाँ आकर कुछ सवाल उठते हैं इस सन्दर्भ में क्या है? बुरा है भी तो क्या इस प्रक्रिया को आप रोक सकते हैं? यदि पूरी तरह रोक नहीं सकते तो क्या सीमित दायरे में ही सही कुछ किया जा सकता है?

एक सगाण्ठी में एक वक्ता ने कहा कि लोककला फैशन में आती है तो भी क्या बुरा है उसका प्रसार तो होता है। दूसरों का मत था कि आप इस शुद्धता पर इतना बल क्यों देते हैं? यदि मिथण से कुछ चीज बनती है, सुना देगन वाले का अच्छी लगती है तो उसमें आपको क्या ऐतराज है?

अब यह तो निश्चित ही है कि सामाजिक आर्थिक क्षेत्र में जो व्यापक परिवर्तन हो रहे हैं उनसे हम लोककलाओं को अपने इनो के नीचे दबाकर पूर्णतः से अभिभावित नहीं रख सकते। एक ओर लोककलाकार असुरक्षित रह जायेगा तो दूसरी ओर वह दिल्ली-यूयाव भी पहुँचेगा। एक ओर यदि स्वयं गाँव में लोककला उपेक्षित रह जायेगी तो दूसरी ओर वहीं सजावट का सामान, फिल्मी गाना और परिधान का अग्र बनकर देश विदेश में फलेगी, हज़ारा-लाखों कमायेगी। उदयपुर में हमने देखा, गुजरात के एक दल ने मोरबंद सीखा काफी हेरफेर के साथ उसे पेश किया। दल की नेता के अनुसार मोरबंद उहाँ लिटिल बले ट्रूप को सिखाया जिसे उसके प्रदर्शन पर मक्सिको में प्रथम पुरस्कार मिला। अब मैक्सिको वाला न उसे जिस रूप में लिया होगा क्या उस पर कोई रोक लगाई जा सकता है? जब समस्त मानव जीवन उसके सारे मूल्य संक्रमण और व्यापक आदान प्रदान के दार में है तो लोककलाओं का ही फिज में बंद करके कैसे रखा जा सकता है?

लेकिन अवश्यभावी की सत्ता को न नकारते हुए भी बहुत कुछ करने लायक रह जाता है —सबसाधारण, लाकलाओ के विद्वानों हितचिंतकों और राजकीय सस्थानों तीनों के लिए। लुप्त होत जाते पशु पक्षियों का संरक्षण देने का महत्त्व हम स्वीकारते हैं क्या लुप्त होती या अपना सही स्वरूप खोकर स्वयं अपना विद्रूप बनती जाती लोककलाओं के प्रति हमारा कोई दायित्व नहीं है ?

अतः जरूरी है कि आकाशवाणी लाकगीतों को उनके सही स्वरूप में ही पेश करे। जरूरी है कि ध्वनिमुद्रण (टेपरिकाडिंग) का कार्य व्यापक पैमाने पर किया जाय। जरूरी है कि लोककलाकारों को उनके परम्परागत पन के प्रति आश्वस्त किया जाये और भेडचाल में न पड़ने की राय दी जाये। जरूरी है कि जहां जान बूझकर लोककला का स्वरूप बिगाडकर अपना उल्लू सीधा करने की प्रवृत्ति दीख पड़े, उसका विरोध किया जाये। जरूरी है कि पाठ्यक्रमा में, स्कूल के आयोजनों में लाकलाओ का समावेश किया जाये। जरूरी है कि हम विवाहा और दूसरे उत्सवोत्सोहारों के अवसरों पर लाकलाकारों के कार्यक्रमों का आयोजन कराएँ और उनके लिए नये यजमान बनें।

काम दुष्कर है। छासतीर पर सब चसता है और जिससे जैसे भी हो मके, फायदा उठा लो की मनावृत्ति के चलते। लेकिन क्या इसको असाध्य मानकर हाथ पर हाथ धरकर, वो दखा कुछ भस्म हो रहा है की वास्तविक मुद्रा अपनाकर बैठ जाना श्रेयस्कर हागा ?

राजस्थानी लोकवाद्य और उनसे जुड़ा समाज¹

श्रोता मित्रों, यह वार्ता बड़ी आसानी से राजस्थानी वाद्य-यंत्रों का एक कैंटेलांग, एक सूचीपत्र बन सकती है। मैं काशिश करूंगा कि ऐसा न हो। संगीत एक जीवन्त विधा है। लाकसंगीत तो जीवन के और भी नजदीक है। यह बोलन और वार्तालाप की तरह स्वाभाविक और सहज है। कह सकते हैं कि लाकसंगीत लय-बद्ध भाषा या वार्तालाप अथवा एकालाप है और लाकनृत्य तालबद्ध चलना है। और जैसे हम भाषा को मुहावरों और वाकचातुर्य से सवारत हैं वैसे ही लाक-संगीत और लोकनृत्य को सवारन के लिए, उसके वाहक और सम्यल बनन के लिए लोकवाद्य हैं। ये लाकवाद्य सरल और सीधे-साद भी हैं जटिल और अप्रमा-

वृत्त परिष्कृत और उसी अनुपात में, अधिक क्षमता और रेंज वाले भी। ग्रामतौर पर ग्राम ग्रामों द्वारा व्यवहार में लाए जाने वाले वाद्य अपनी रचना और वादन प्रक्रिया में सरल होते हैं और पेशेवर लोक-संगीतज्ञ जातियों के वाद्य अपेक्षाकृत, दाना ही दृष्टियों से, अधिक जटिल और वादन में अधिक लाघव और रियाज की दरवार रखते हैं।

इसी प्रकार कुछ वाद्य मूलतः गायन की सगत के लिए होते हैं हालांकि उनका एकल वादन भी सम्भव होता है जगमि कुछ वाद्य मूलतः स्वतंत्र वादन के लिए होते हैं। लेकिन सामान्य तौर पर, ज्यादातर लोकवाद्य संगीत ग्रामवा मध्य के साथ ही काम में लिये जाते हैं। कुछ मिलाकर, वाद्यों का स्वतंत्र वादन एक प्रकार का शास्त्रीय परिष्कार व परम्परा है।

इन सामान्य परिप्रेक्ष्य में, भाइय, कोशिश करें, राजस्थान के लोकवाद्यों की विविधता, लोकसंगीत और सामाजिक जीवन में उनके स्थान और महत्व और उनमें जुड़ी हुई कुछ विशिष्ट पेशेवर जातियाँ व विवरण का एक संक्षिप्त कलवर में समेटने का।

राजस्थानी लोकवाद्यों में एक परिचय काफी पुराना है। लेकिन वह सन 1976 का जब एक मोदाहरण वाता के लिए मन पहली बार यहाँ के लोकवाद्यों के वादन के नमूनों को एकसाथ एक जगह रखने का प्रयास किया। आप विश्वास कर कि विविधता के जो आयोजन में डालने वाले आयाम उस समय मुझ पर उदघाटित हुए उह वयान करना आसान नहीं है और यह भाव आज भी जीवित है। किसी के लिए गरनिये भी, यह कहना कठिन है कि उनमें राजस्थान के सभी अंचलों के सभी लोकवाद्य और उनकी क्षमता व प्रयोग का परिचय पाया गया है। सभी उस दिन एक मागसिमार बनावार सुरमण्डल बजाता हुआ और उसका सगत के लिए लगभग वैसे ही उपयोग करते हुए मिनर जैसा सिंघ में बैठा था होता रहा है। गागामेडी के मले में एक साधु महाराज नागफनी के साथ मिनर जबकि मैं सोचता था कि यह वाद्य अब केवल संग्रहालयों की शोभा है। किसी ने सूचना दी है कि बाठमेर में धनुष के प्रकार के एक वाद्ययंत्र के साथ मिरासी एक नयन करते हैं। अनंत है यह खोज, असीमित है इस पथ की सम्भावनाएँ। जल्द है कि हम अपनी सांस्कृतिक जमीन और लोकसंगीत और लोकवाद्यों का उस जमीन की हरीतिमा उसके फूल-पौधे हैं से और नज्दीक और सचेष्ट होकर जुड़ें।

ग्रामतौर पर लोकवाद्यों वस्त्र सभी प्रकार के वाद्यों को चार श्रेणियों में बाँटा जाता है। रावणहत्या, सारंगी, चौतारा तथा बामाचन जैसे तंतुवाद्य जिनमें घातु अथवा तान्त्रिक तार होते हैं व जो गज अथवा जंगलिया या मिजराब से बजाये जाते हैं, बामुरी, पेली, पूथी, बसगोजा, सतारा और नड मरोखे सुपिर

राजस्थानी लोकवाद्य और उनसे जुड़ा समाज

वाद्य जिन्हें फूक से बजाया जाता है ढोल ढोलक डहें जैसे मढ़े हुए भवनद्वारा वाद्य और छीपिया मजीरा, सडताल जैसे तत एवं सुपिर वाद्या का प्रयाग स्वर उत्पन्न करने के लिए ध्वनि धन वाद्य लय अथवा ताल देने के लिए काम में आते हैं।

कुछ लोकवाद्य अवश्य ऐसे हैं जो इन चार के अलावा बगैर हैं। उदाहरण के लिए भणग में चमड़े के मढ़ाव के बीच तत निबलती है उस बजाया जाता है। इसमें तत और भवनद्वारा श्रीमण्डल में अलग अलग घण्ट अलग-अलग स्वर देते हैं यानी ध्वनि वाद्यों के मिले जुले गुण। मारचंग और घोरालियो में वाद्य तत वाद्य के तार का काम करती है, सुपिर वाद्य की तरह फूक काम करना है जबकि इन वाद्या को धन वाद्या में भी वर्गीकृत किया लेकिन कुल मिलाकर हमारा वर्तमान उद्देश्य के लिए ऊपर वाद्य काफी हैं। इसी आधार पर आईय, कुछ विस्तार में जाय।

राजस्थान में उगती मिर्जारा या गज से बजने वाले अनेकों तत हैं। सारंगी के ही अनेकों प्रकार हैं यथा सिन्धी गुजरात में प्याले जागिया इत्यादि। सुंदा भी एक छोटी सारंगी है। मुख्यतः यह सभी पणोवर जातियाँ के परिष्कृत वाद्य हैं जो सभी मिरासियों और जागियाँ द्वारा व्यवहार में लाई जाती हैं। इस वाद्य के लिए राजस्थानी लोक वाद्य कीगरी शब्द का इस्तेमाल हुआ है। एक कथागीत में मनमालिया नामक वाद्य डूम है तो उसी के दूसरे रूप में वह ढाढी है। रात्रि में लटूरिया सारंगी के खूब बजने का भी ध्वनि है।

शास्त्रीय संगीत में प्रमुखता पाने से पहले सारंगी अवश्य ही एक ला रही होगी। भारत में संगीत के पहले के मध्यकाल में हीन दृष्टि से दखा था। शास्त्रीय संगीत में भी सारंगीवादका को हीन समझा जाता था और उ गाने का अधिकारी नहीं माना जाता था। राजस्थान में भी गायक-जातियों लिए डूम ढाढी' एक बहुप्रचलित ओछा सम्बोधन रहा है।

सारंगी और उसके जैसे अधिकांश वाद्य सा पा'—इस स्वर संगति मिलाय जाते हैं। तरब के तारों का मिचाने के लिए 'सदारग गम्मा और 'खड गम्मा'—यदा विविध प्रचार में रही है। सदारग गम्मा अधिकांश राग राग-निया के लिए उपयुक्त बताया जाता है और इससे ऐसा प्रतीत होता है कि उसका आधार शुद्ध सप्तक है। लेकिन राग-र-राकारों में इन विषया पर पूरी एवं सव माय जानकारी न हान से इस बार में और अध्ययन आवश्यक है।

रावणहृत्थ का वायलिन के पूर्ववर्ती और महत्वपूर्ण लोकवाद्य में माना जाता है। इसका अधिकतर नायक या थोरी जाति के पाठ्य गेये।

चोड़ी तुम्बी का और मागसियारा का प्रमुख वाद्य है। इसके मध्मीर रंग का एक कारण यह विशेषता है कि इसमें बज्ज सहायक तारों पर भी धूमता है। चौतारा, तद्वरा या निसाण, कामड और नायका जैसी पञ्चवर जातियाँ द्वारा भी बजाया जाता है और सामान्य जातों द्वारा भी। यह राजस्थान में भक्ति-संगीत का एक प्रमुख वाद्य है। जनर मरस्वती वीणा की तरह दा तूम्र वाला वाद्य है। तारा पर नीचे से आवाज किया जाता है। इसका उपयोग दनारायणजी की पञ्च वादन धाने भीष करत है। भोला का दूसरा भयम जमा वाद्य है। डूंगरपुर के मनालैंग गले वाले जागी दो तूम्र और दा तारा वाला बेदू बजाते हैं। कागरी और बेदू दोनों पुरानी चिन्नरी वीणा की याद दिलाते हैं।

मुपिर घाघो म घाँसूरी का प्रचलन आम है। भोज और गरातिय उसका प्रयाग मॉडल नर्य के साथ भी करत हैं। बाँविया बाल और वाली या भातर के साथ, उतावा का प्रमुख वाद्य है जो लगभग मार राजस्थान में सुना जा सकता है। उनका ध्यान वाला म सरणडा जाति प्रमुख है। कच्छी घागी और घरी तत्या के साथ भी बाँविया प्रजता है। मयथ हाया म यह गादा बाद्यमत्र गजब का प्रभाव उत्पन्न करता है। तुरही व प्रकार के कुछ अन्य वाद्य भी हैं जैसे बर्ग और करणा जिनका प्रचलन अब कम हुआ करता है।

लगा के सतारा म दो बाँसुगियाँ होती हैं—एक स्वर निकालने के लिए दूसरी आधार स्वर देने के लिए। इनके विपरीत भलगाजे की दाना छोटी बाँसुरियाँ एकसाथ बजाई जाती हैं। मेवा की पली एक छाटी बाँसुरी है जिसके साथ ऊँचे स्वर में रखवाई गई जाती है। बायाडिया की तारपी, सपरा की पूर्वी और लगा का मुरना एक वय में आते हैं। लगा की गामिनी काफी परिष्कृत है और यह गुण उनसे मुरला वादन में भी परिलक्षित है। मुरला के साथ गायन आमतौर पर नहीं होता।

पाकिस्तान में ललन वाली सीमा का एक विशिष्ट वाद्य नड है—एक लम्बी बाँसुरी जिसमें चार छिद्र होते हैं और जो शीशी की तरह फूँककर बजाया जाता है व साथ में गले में स्वर उत्पन्न किया जाता है या वादन के बीच-बीच में वादक गाता भी जाता है। पहले कतारिये नड वादन के साथ वंत का पाठ करते पाते थे।

वन या मशव भैरवी के भाषों का विशिष्ट वाद्य है हानाँकि कही-कही दूसरी जातियाँ भी इसका प्रयोग करती हैं। सहनाई जसी नफीरी भी एक बहुप्रचलित मंगलवाद्य है जो नगाडो के साथ नौबत में बजता आया है। गरातिया और भीला में यह लका नाम से जानी जाती है।

विद्वानों का मानना है कि शास्त्रीय संगीत स्वर प्रधान होता है और लोक संगीत तमप्रधान। जैसा हमने देखा राजस्थान में स्वर व वाद्ययंत्रों की कोई कमी

नहीं है। लेकिन धन वाद्यों की विविधता भी यहाँ इतनी है कि विद्वानों की उपर्युक्त मायता की उपयुक्तता सहज स्पष्ट हो जाती है।

धन वाद्यों का आदिम रूप हमें कायाडियों के दो लकड़ियों को एक-दूसरे से रगड़कर उस ध्वनि पर नृत्य करने में देख पड़ता है। मँर, डाणिया और गीदड़ का बहुत बड़ा आनपण नकड़ियों का मयबद्ध परस्पर टकराना है। घण्टी घण्टा, धाली झींझ इत्यादि में सभी परिचित हैं। मजीरा का सर्वोत्तम उपयोग कामड स्त्रियों के तरहताली नृत्य में मिलता है। बड़े घुघर रमझोल के रूप में नतक पँरो में बाँधते हैं। इससे भी बड़े घुघर धैरें चापे कमर में बाँधते हैं।

छीपिया में चिमटे के साथ चन्नाकार लटकन रहते हैं। लकड़ी के फ्रेमों में ऐसे ही लटकन लगाकर खडताल बना है जो चौतार के साथ हर वही बजता दवा जा सकता है। खडताल का एक विशिष्ट रूप लमे और मागसियारों की खडताल तथा रायगिडगिडी में देख पड़ता है जिसमें लकड़ी के चार टुकड़े प्रयुक्त होते हैं।

घार धन में बाड़ी चर्चा अवनद्ध वाद्यों की। जिनवाद्या के दोना मुख मड़े हुए रहते हैं उनमें ढाल प्रमुख है। बल्कि ढाल का हम राजस्थान का प्रतिनिधि लाल वाद्य कह सकते हैं—यह वाद्य जिससे राजस्थान की सबसे अधिक सन्ध्या वाली पञ्चोदर संगीत जाति ढोली, का नाम जुड़ा हुआ है। जन्म से मृत्यु पर्यन्त के सस्कारों के साथ ढोल व उसके विभिन्न बोल और चालें जुड़ी रहती थी। गाँव में किसका और किसके हुक्म में ढोल बजेगा यह व्यवस्था का अहम सवाल था।

ढालकों के विभिन्न प्रकारों में भीला की मादन विशेष उल्लेखनीय है क्योंकि उसका ढाँचा मिट्टी का बना होता है। विभिन्न प्रकार के डमरू, डेरू और ढाक भी दोना और से मड़े हुए रहते हैं। विशेषतः माताजी और गोगाजी के भोवों और भक्तों में डेरू का प्रचार अधिक है। अब एकसाथ धनका डेरू बजाने हैं तो एक निराना ही मर्मा हाता है।

एक और से मड़े हुए वाद्यों में ब्रज प्रदेश के भीमकाय बम से तबल भीना—गरासियों—महरिया की छोटी-सी कूडी और होली के नृत्या के सुपरिचित चग और डफ़ से लेकर सजड़ी और टपला तक हैं।

पावूजी के माटा में दो बड़े, मड़े हुए घड़े रहते हैं जिनके साथ गाया जाता है जबकि सीमा के मेघवाल कामायचे इत्यादि के साथ, तालवाद्य के रूप में घटा बजाते हैं। नगाना नीरत का व ग्याला रम्मता का अभिनय है बल्कि ग्याला का ता उस वेद विदु ही मानना चाहिए।

राजस्थानी लोक-गीतो मे जीवन-दर्शन¹

सच पूछे तो लोकगीता के सन्दर्भ मे, 'जीवन दर्शन' एक भारी भरकम और बाहरी-सा शब्द लगता है। 'लाकजीवन' में, उमके दर्शन को अलग से खींचकर निकालने और उससे विवेचन की परम्परा नहीं है—जा जीवा है वही दर्शन है और जो लाकजीवन है वही लोकगीत है। इस आधारभूत बात को ध्यान मे रखते हुए, आइये प्रयास करे हमारे लाकगीतो मे से भाँकती हुई जीवन दृष्टि के कुछ महत्वपूर्ण पहलुओं को विवेचन करने का।

राजस्थान के, और 'नगभग' सभी प्रदेशों के लोकगीता मे, एक विशेष लक्ष्य करने योग्य बात सबसे अथवा यौन विषयक नज़रिये व उमका चरतने से सम्बन्ध रखती है। यौन सम्बन्धों एव यौन-सम्बन्धी विषया—बणनो को लेकर, शहरी जीवन मे भारी कुठाल एव समस्याएँ रही हैं। अश्लीलता का हौवा सदा ही शहरी मानसिकता पर हावी रहा है। इसके चलने हमें उस स्थिति, द्वैध और पागण्ड के दर्शन होते हैं जिसके लिए किसी ने यह उक्ति कही थी 'बहुत बढ़िया बेपभूपा वाले लोग, दिमागों से बहुत गंदे इरादे लिए हुए।' सच जागते हमारे दिमाग पर अश्लीलता उसी गिद्ध से हावी रहती है जिसके साथ हम उमरा विराध करते हैं। एकांत मे अश्लील और लोगों के सामने श्लील बने रहने का यह द्वैध सम्भता से मिला एक भारी अभिशाप है।

इसने ठीक विपरीत, ग्रामीण जीवन मे यौन के सहजीकरण या सामाजीकरण की परम्परा है जिसके दर्शन हमें लोकगीता मे भी हात है। लोकगीता मे नर नारी सम्बन्धों का सहज बणन मिनता है और कुछेक पर्वों—मेला या विशेष प्रकार के गीतो मे उनका खुला और अति की सीमा तक किया गया उपयोग एक प्रकार के 'कैथारसिस' के आयोजन को भी इंगित करता है। डिग्री मालपुरा और चौथ का बरवाडा जस मेला मे गाये गण गीता से इसी उद्देश्य की पूर्ति होती लगती है। होली के अवसर पर गाये जाने वाले गीत भी ऐसा ही विरचक वाला पाय करते हैं।

दिल्ली —अलवर माग पर एक बार मैंने कुछ मेव उच्चा को रँकड किया था। एक गीत मे ऐसा प्रसंग आया जिसे लेग मे हम डोट डोट डोट द्वारा दिखाते हैं और बाता मे वंसा प्रसंग आये तो शायद मुझे दो मिनट का मौन रखना हो। लेकिन क्या प्रतिक्रिया थी उन उच्चा की। मानेवाला और मुनने वाले 'उभी खिलखिलाकर हँस दिए। कितना अच्छा तरीका है गोपन को अभिव्यक्ति देने का 'जब तक यौन के साथ सहजता स्वास्थ्य कुठाहीन आनंद और अंधेरे—तहरातों की बजाय-

खुला उजाला जुड़े हुए हैं वह न अश्वनाल ह न अस्वाभाविक और इसी जीवन दर्शन के लाकमानस में खुले अगीकार को हमारे लोकगीत उदभासित करते हैं।

भारत में स्त्रियो ने बहुत दुख भरे हैं बड़ा अश्वनाल और कठिन जीवन बिताया है। लेकिन लोकगीतो में नारी की मर्यादा और उसके अपने दायरे में उसके अधिकारों और शक्ति का भी वर्णन मिलता है। डूंगरपुर में भीला से मैं एक गीत सुना था—“ते लकी साफ साफ बना कि गाँव में रहना है या अपने प्रेमी के साथ गुजरात जाना है। लक्ष्य करे—यह तूही कहा जा रहा है कि सीधे सीधे गाँव में रह वरना टांग तोड़ दी जायेगी वरिष्क यह कि भइ, बता दे, क्या मर्जी है तेरी।

शहरी और ग्रामीण जीवन के एक और आधारभूत अंतर का लोकगीत रेखांकित करते हैं। शहर में भीड़ का हिस्सा बनकर भी व्यक्ति अकला रहता है जबकि हमारे गाँवों में भीड़ न होते हुए भी व्यक्ति समष्टि का भाग रहा है। परिवार, जाति और गाँव की समूह मूलक इकाइयाँ टूटी नहीं हैं हालांकि अलग टूटती जा रही हैं। इस स्थिति के चलते, व्यक्तिगत विकास दर से और अपूरण भले ही हो लेकिन एकाकीपन के वे नयावह रूप और वे दुःखद परिस्थितियाँ भी यहाँ नहीं मिलती जो पश्चिम के हिप्पियो, जिंदगी से ऊँचे और समाज से कटे ‘ड्रिप आउटम’ और मौत का सामूहिक इंतजार करते आल्ड पीपल्स होम्स के निवासियों में दर्शन में मिलती हैं।

राजस्थानी लोकगीतो में परिवार एक अपरिहाय्य उपस्थिति है। यहाँ ‘हम और तुम और मुना प्यारा’ की नहीं, “ससुर जी, सासू जी, जेठ जी, देवर, ननद, भोजाई और तुम और मैं और मुना” की स्थिति रही है। एक ओर यदि नववधू परिवार के विभिन्न सदस्यों की तुलना अपने ग्रामपणों से करती है उनके साथ हिल मिट कर गोरवध गूँथे और खेता में मेहनत करने को बखानती है तो दूसरी ओर, सास और ननद की ज्यादातियों पर लानत भेजने हुए ममतामयी माँ और दुलराने वाले भाई का याद करती है।

और गाव ? लोकगीतो में गाव भी परिवार का एक बड़ा रूप ही है। ऊँच नीच है, उत्पीड़न भी है लेकिन बेगानापन नहीं है। सब जातियों सब पेशा का गाँव के जीवन में निश्चित स्थान है। लडकी गाव की है, जवाइ माव का, बहू गाँव की उत्सव गाव का है शाक भी गाव का है।

भारतीय चिंतन और दर्शन में बहुत से गूढ़ तत्त्व जो हम पायियाँ पत्कर और वहाँ से कर करके भी मुश्किल से ही समझ पाते हैं और जीवन में फिर भी बहुत कम उतार पाते हैं हमारे लोक-जीवन में रोजमर्रा की दिनचर्या और साच का सामान्य हिस्सा बने हुए हैं और हमारे लोकगीतो में सहज रूप से प्रतिबिम्बित हैं। उदाहरण के लिए, पशु पक्षियों के प्रति नजरिये की ही बात कर लें। हमारे

लोक-गीता में झूट, बड़प्पे, दुरजा घाड़े, बैल, तोत इत्यादि को पशु-पक्षियों की तरह नहीं, मानवीय संवेदना और समझ से देखित, साथी मगिया की तरह निभा गया है और पशु-पक्षी ही क्या, पेड़-पौधों तक को चेतन महकरा का दर्जा दिया गया है। आधुनिक जीवन हमको बृहत्तर समाज से जुटन के साधन देता है लेकिन वास्तव में हम और कटे हुए, सिमटे हुए और आत्म-वेदित और स्वार्थी होते जाते हैं। हमारे नाशगोत्र हमको एक-दूसरी परिस्थिति से दूर-दूर कराने हैं जिससे हम रहते तो एक तग सीमा में हैं लेकिन इस सीमा के भीतर, और बाहर भी, जुड़ते ज्यादा नागा और ज्यादा बीजा से और ज्यादा गहराई के साथ हैं।

सहज मानवीकरण की जो प्रवृत्ति पशु-पक्षियों और वनस्पति को लेकर दीखती है लोकगीतों में वही, देवी-देवताओं के सम्बन्ध में भी नश्य की जा सकती है। शहरी जीवन में देवी-देवताओं के प्रति बड़ा वायदय 'गामुलाहवा' वाला दरवारी दुराय और वायदय कायदे वाला दष्टिकोण रहता है। ये देवी-देवता पुरपोसम हैं यानी मानव मात्र से ऊपर और अलग प्रकार के लोग। उधर गाँव के देवी देवता माना मानव ही हैं जिन्हें हमने एक ऊँचा दर्जा दे रखा है जसे परिवार का कोई बड़ा-बूढ़ा या कोई सरपंच जिसे हमने चुना है। इस देवता का हम मनाते हैं उसकी भुजहार करते हैं एक सीमा तक उससे डरते भी हैं लेकिन वकन उल्लूकत उससे उठ भी पड़ते हैं उसको खरी खोटी भी सुना देने हैं। लोकगीत में गुदगुद बदन बान बलपुन लौंद बाल, सूट-सुडाले गणेश को साथ लेकर जोशी और कुम्हार और पाती और सुनार बगैरह के यहाँ घूमते घामते, बिगह की तैमारिया का चित्रण है। बताइय क्या शहरी मासिकता और जीवन में हम देवता और उनके साथ हमारे ऐसे सम्बन्धों की कल्पना मात्र सम्भव है।

हमारे भक्ति-सम्बन्धी लोकगीतों में दो और बातें दृष्टव्य हैं। एक सम्बन्ध रागती है सभी देवी देवताओं और लोग देवताओं के सहज स्वीकार में। यहाँ पितर और भोमिया से लेकर पात्रू, गागा तजा तक और माता जी भैरवी, गगा, बुनछा महादेव हनुमान सहित पीर पैगम्बर तक समान रूप से समादन और पूजित हैं। भारतीय जीवन दर्शन के औदाय और अवधम समभाव का यह एक निहायत अकृतिम और उत्कृष्ट उदाहरण है। और दूसरी बात है लोकगीतों में निर्गुणी भजना की बड़ी सम्पदा सम्बन्धी। सगुणोपासना में देवता को प्रसन्न करके कुछ प्राप्त करने का भाव कमोवेश मौजूद रहता है। कबीर के पद गाकर हम किससे क्या चाह सकते हैं? लोकगीतों और लोकगायन में निर्गुणों की बड़ी हिस्सेदारी, लोक जीवन के विषाद, मानव जीवन की जटिल गुलियों को भी सहज बनाकर समझने और सार को गहरा करने की उदात्त और आड़े में ही सातुष्ट हो रहने की सिद्धि और प्रवृत्ति का परिचायक है।

अक्सर हम शहर बालों का गाँव का जीवन या तो स्वप्नवत सुंदर या

दुःस्वप्नवत् कुरूप लगता है। जाहिर है कि दोनों दृष्टिकोण गलत है। ग्राम ग्रामीण के जीवन में बहुत से बड़े-बड़े दुःख और चिन्ताएँ भी हैं तो अनेक छोटी-छोटी खुशियाँ भी हैं और लोकमानस ने जिस प्रकार दुःख को छोटा करके लेना और छोटी छोटी यामतों का भरपूर आनन्द उठाते हुए थोड़े में सन्तुष्ट रहने और उसके लिए विधि का अनुग्रह मानने का जीवन-दशान अपनाया है वह हमारे लोकगीतों में वखूबी उमरा है। इसी के चलने भोपड़ी महल है हन चलाता किसान राजा उपले पायती उसकी रानी उसकी गाय कामधेनु रूखा सूखा भोजन पटरस व्यजन और आगन का रूख कल्पतरु। दुःख है लेकिन हाथ-हाथ और भीकना नहीं है देवदास टाईप देखा मैं दद की सूली पर गहीद हो रहा हूँ की उदघोषणा नहीं है—जिदगी जो है जैसी भी है उससे जूझकर जी लेने का भाव है।

असल में हमारा लोकगीत एक ऐसे जीवन-दशान के सवाहक और दपण दाना है जिसमें जटिलता नहीं सहजता का प्राधान्य है। लोकगीत बँस भी बयस्को की बाल-भुलभता का दस्तावेज होता है। जब हम ज्यादा सोचने समझने वाला ताकिक विमागी और रियाजी हा जात है ता उस बला और ससृति का उदभव होता है जिस हम शहरी सभ्रात या शास्त्रीय कहते हैं। हमारी जनसंख्या का अधिकांश इस शास्त्रीयता की छद के बाहर रहा है। हमारा लोकगीत इन उद्भव सख्य जनता की बलानुभूति और जीवन दशान के सवाहक और दिग्दर्शक रहे हैं और ताहिमी है कि इस जीवन दशान में जीवन के महत्वपूर्ण मुद्दों का सीध बिना घ्राडम्बर और बोद्धिक उठाक-पटाक में पकड़ा और साधा गया है। आटी छायी प्रावाक्षामा, दुख दद के मुकाबल में असीम धैर्य और सहन शक्ति, अनेक व्यक्ति की नियति के विद्रूप का समष्टि के अतगत यथासभव सायबता दन व प्रयास समाज ठीक-ठाक चलता रहे इसका लिए जरूरी नियमों बजनामा और परम्पराओं जीवन के सहज आनन्द के सहज प्रकटाकरण के सहज पर गहन और सम्पूर्ण जीवन-दशान को हमारा लोकगीत सहज रूप से समझे एक प्रवाहमान जीवित गैय शास्त्र का दर्जा रखते हैं।

हाडोती का लोक-संगीत

पिछले दिना की अपनी हाडोती प्रदेश की यात्रा के दौरान मुझे कई स्थानों पर वहाँ के लोक संगीत का सुनने और टेप करने का जो सुयोग मिला उमरा

आधार पर कुछ बात लिखूंगा। निश्चय ही यह कोई स्वयसम्पूर्ण सर्वेक्षण नहीं है—लोक संगीत के बारे में ज्ञान प्राप्त करना और लिखना इतना आसान नहीं है। लेकिन लोक संगीत के एक ऐसे क्षेत्र के बारे में, जिसको लेकर पर्याप्त काम होना अभी भी शायद शेष है, यं सक्षिप्त और प्रारम्भिक टिप्पणियाँ भी सम्भवतः थोड़े बहुत महत्व की हैं।

भौगोलिक और सांस्कृतिक दृष्टि से हाडौती को विभिन्न सांस्कृतिक क्षेत्रों के बीच में, लगभग एक स्वतन्त्र सत्ता रखने वाला द्वीप माना गया है। लेकिन जहाँ उत्तर-पूर्व में राज का प्रभाव स्पष्ट है, वहीं दक्षिण में गुजराती प्रभाव भी स्पष्ट है। वैसे भी चाहे गीतों के विषय की बात हो चाहे उनकी शैली की, सहूरियों के संगीत के आशिक प्रवाद को छोड़ते हुए, हाडौती का लोक संगीत शय राजस्थान के लोक संगीत से जुड़ा नहीं है।

“बोल पछीड़ा र” या “शकरिया” गीत हाडौती के सबसे लोकप्रिय गीतों में से एक लगता है। यही गीत किशनगढ़—टोक—डिंगी क्षेत्र में भी खूब लोकप्रिय है। लेकिन एक ही गीत का क्षेत्र विशेष अपने अपने रंग में ढालकर कैसे अपना लेते हैं और फिर उसी गीत का अपने आर औरों के बीच का सम्पर्क-सूत्र भी बना लेते हैं, यह हाडौती के “पछीड़ा” की निम्न पंक्तियाँ स्पष्ट बताती हैं।

पाटण की पंडिया में भगतन नाचे रे भायना दानो होग्यो रे, शकरियो राग में भरग्यो रे, हाडौती के हाडौती हाडा की भावन मीणा की काटा का ता गोटा बूदी की तो फूदी अता का गुरमा सागर की फेंगी, जयपुर का घेवर ला दे रे

काटा के पास नया नौहरा गाँव में और वारा में मुझे ‘निहाल दे’ सुनने को मिला। “निहाल दे” नाम का एक गीत पश्चिमी राजस्थान में भी मिलता है—‘छप्पर पुराना पिया पड़ गयो जी’ इत्यादि—जिसे गौरी देवी ने माद भग से गाया है और जिसे स्व० जगदीश मिह जी महसोत के पशरराजपूत निहालदेव मोड़ा की स्त्री विरचित माना है। इस गीत की विरही नायिका ने नरवरगढ़ और कमधजराव दोना की लानत मलानन की है। यहाँ गीत की कथावस्तु जागियों के प्रसिद्ध ‘निहालदे मुलतान’ से टकराती है। लेकिन इसके अलावा कोई साम्य दानों की धुन अथवा अदायगी में नहीं है बल्कि जोगिया के ‘मुलतान निहालदे’ से मुझे कश्मीर का एक और छकड़ी याद आते हैं। उधर हाडौती वाला निहालदे विरहीजना की चेंरी बघा श्रुतु से ताल्लुक रखते हुए भी, न तो मारगढ़ के गीत से और न जोगियों के कथा गीत से मिलता है। इस सम्बंध में और खोजबीन की जरूरत है।

हाडौती में दीवाली के दिन और विला के गीत “हीडो” नाम से प्रसिद्ध हैं। डा० चंद्रशेखर भट्ट (हाडौती लोकगीत) के शब्दों में इसमें बड़ी वाद्य आदि नहीं बजाये जाते, क्योंकि लाग इस घर से उम घर फिर फिर कर एक दूसरे के

बैलो का श्रृंगार व पूजा करवाने में सहभाग देते चलते हैं, साथ-साथ गीत भी चलता रहता है। गीत में हर चरण के बोल शुरू हान से पूर्व और पश्चात अलाप ऐ ऐ ऐ ऐ हीडो का लिया जाता है। 'इस गीत में पीलू की भलक आती है, वातावरण करण है, अदाज मसिया या शास्त्रीय गीत का है। अगर ये उत्सव और उत्साह के गीत हैं तो यह एक विचित्र संयोग है। ऐसा ही वातावरण 'देवनारायण' में मिलता है। हाडोती में "देवनारायण" अधिक नहीं सुन पाया। लेकिन बाद में टोक में उसे कुछ विस्तार से सुनने का अवसर मिला। उसमें राग तोड़ी अपनी समस्त विशेषताओं के साथ उपस्थित मिली। बड़ा रोमांचक हो सकता है लोक-गीता में शास्त्रीय संगीत के आदिष्ठोत खोजने का यह खेल।

टोक क्षेत्र की ही भाँति यहाँ भी मशक अथवा अलगोजे के साथ तेज और भूमा देने वाली धुन में, 'तेजाजी' गाया जाता है। भाराल व पास बोहत में ढाक या डेरू और धाली के साथ भाताजी का जस सुनने को मिला—आदिम, अकृत्रिम संगीत की समस्त ऊर्जा और अकृत्रिमता के साथ। यही पर थोड़ा-सा नमूना भांगरा की 'ढाई बड़ी की गमायण' का सुना। इसके बारे में और जानने के अवसर का इंतजार रहवा। वारा में रंगमञ्चीय संगीत के अदाज में 'ढाला-भरवण' भी सुन पडा। कितने दूर-दूर तक पहुँचे हुए हैं हमारे ये आभ्यास।

बाहत के पास ही रैनगठ गाव में कुछ राजपूत स्त्रियाँ के गीता को सुनने का अवसर मिला। सारे राजस्थान में स्त्रियाँ की गीता के ढंग और विषय-वस्तु में विलक्षण एकरूपता है। सारे राजस्थान में नाकसंगीत में पीलू दस और मारग के आभास बार-बार उभरते हैं। रवभाज और दस की प्रमुखता लिए हुए माड भी सभी रजवाडा—राजदरबारा में एक प्रकार से गाई जाती रही है, हाडोती अपवाद नहीं है। यही बात रामदेव जी की स्तुति के और मोरावाई, कबीर, रैदास इत्यादि के भजना के वार में है। जैसे और जगहा के वार में है यहाँ भी निगुणी भक्तिगानों का प्रचार उच्च की बजाय, तथाकथित निम्न वर्गों में अधिक मिला। भक्ति संगीत के मामले में, हाडोती में मुझे गुजरात और जरसी महता का भी खासा प्रभाव दोख पडा।

अन्त में कुछ शब्द सह्रिया के संगीत के सम्बन्ध में। मुझे उनका संगीत हाडोती ही नहीं, शेष राजस्थान के संगीत से भी एतदम अलग लगा। उसकी सामान्यता यदि हमारे किसी प्रदेश के संगीत से है तो वह केवल धौलपुर भरतपुर-बरोली के संगीत में। नागुरिये बहुतायत में गाये जाते हैं जो बंला देवी के प्रभाव का द्योतक है। इसके अलावा राम-कृष्ण, जनकपुर अयाध्या-द्वारका, और गंगा-यमुना-सरयू इत्यादि सम्बन्धी अनेकों धार्मिक गीता में ढन हुए हैं। एकाध

गीत मत्ता बिल्कुल उत्तरप्रदेस के गिरहा का गाया हुआ । महारिया के गीतों की भाषा भी राजस्थानी के आगत बालिया में समान और ब्रज और अवधी के मध्यस्थ लगती है ।

महारिया का भीस माता जाता रहा है । उता गीत-मंगल और भाषा में फिर इतना अंतर क्या है यह समझना का विषय है । और हाँ, बर्द एग भी गीत है जो महरवारों का असली सग सखा है जो हमका एग और उदाहरण है कि किस प्रकार हम नैसमिज का निपिठ बनात हैं—गम्पता की खपा की मुजली का सम्पता के पट का अलग बनान है ।

$$\begin{array}{r} 9610 \\ \hline 18487 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 244 \\ \hline 87 \end{array}$$

रंगमंच और सिनेमा

कला-समीक्षा के मानदण्ड¹

"किसी भी फिल्म की इस बात के लिए आलोचना करना बहुत आसान है कि वह अभुत प्रकार की नहीं है। मेरा विश्वास है कि हर फिल्म की आलोचना उसकी ही भाषाशास्त्री के आधार पर करनी चाहिए। अगर आप निर्देशक यादर और अभिनेता जानें वेन की फिल्मों का एक ही गज से नापते हैं तो शायद आप जाना ही फिल्मों का समझन में असफल रहें हैं।

'बहुत बड़ा मतलब यह है कि दशकों के समझने में समझने के अनेक स्तर हैं। सबको एक साठी से नहीं होना जा सकता। कुछ नये फिल्म बनानेवाले कहते हैं, साधारण जनता की बुद्धि का गलत आँका जा रहा है। वह वास्तव में बहुत बुद्धिमान है, सब कुछ समझ सकती है। मरी समझ में यही सब बकवास करते हैं। और वे व्यापारिक फिल्म बनानेवाले और प्रचारक भी बकवास करते हैं। जो यह समझते हैं कि जनता कुछ नहीं समझती। उसके गले में सब चीजें ठाक-ठाककर उतारनी पड़ेंगी। तथ्य यह है कि जनता भिन्न-भिन्न रखनेवाली ही नहीं, भिन्न-भिन्न शक्तिवाली भी है और हर फिल्म बनानेवाले का हर बार यह तय करना पड़ेगा कि जनता के किम वगैरह वह अपना संदेश पहुँचाना चाहता है। वह कितनी बात स्पष्ट रहेगा और कितनी दशकों की कल्पना के लिए छोड़ देगा। हर बार परीक्षा — जनता की समझ की नहीं, फिल्म बनानेवाले की समझ की हो रही है।"

"मुझे इस वक़्त सबसे अच्छी फिल्म 'राम और श्याम' लगी क्योंकि यह फिल्म आम फिल्मों से कुछ हटकर थी। हर फिल्म का उद्देश्य अपना निजी दृष्टिकोण दिखाना है, और वह भिन्न प्रकार का हो सकता है। 'राम और श्याम' भी उस रूप में सफल फिल्म कृति बनी जाएगी, क्योंकि यह दशकों का पूरा रूप में सन्तुष्ट करती है। अगर फिल्म शुद्ध मनोरंजन की दृष्टि से ही बनी है तो इससे कोई अनुचित बात नहीं।'

"जब तक मूलभूत प्रश्न ध्यान में न रहे जाएं और विशिष्ट स्थितियों में उनका महत्व न दर्शाया जाए, तब तक समीक्षा केवल द्विधा-वैषम्य है। यदि मैं चाहूँ तो पल्लवाटे के सभी रडियो या टेलीविजन कार्यक्रमों में कुछ-न-कुछ टाँपियाँ निवाल

सकता है। आम धारणा के विपरीत, इस तरह की 'मैं तुमसे बेहतर जानता हूँ।' मुद्रा धारणे में समीक्षक को कोई दुष्टतापूर्ण आनंद नहीं आता। न वह सिर्फ दर्ज बौटन, मता की नुमाइश करने या अपनी पसंद-नापसंद को स्वयंनिष्ठ साबित करने में रूचि रखता है। इसके विपरीत उसकी मूल रूचि (क्तावस्तु के) सम्पूर्ण ग्रंथ को उसके निहित सदभावों शक्ति सायकता, पैमाने, मूल्य, सजनात्मक शक्ति, तकनीकी कौशल और विचार एवं भावना की परिपक्वता—के सायदेखने में है।

समालोचक का काम कला का जनता के लिए परिभाषित करना है कला-कार को राय देना नहीं यन्कि उसके बाप का समझने का है।—आज समालोचक कलाकार और जनता के बीच एक आवश्यक कड़ी है (हालांकि उनकी बटिनाई यह है कि उसे देखने और सुनने की चीज का केवल शब्द के सहार जनता तक पहुँचाना होता है)। आज कला समीक्षा में पेशेवर निष्णातता का अभाव है और आलोचना अक्सर आलोचन के ग्रह की तुष्टि का माध्यम और उनके अपने काम की गम्भीरता से न लेने की परिचायक होती है साथ ही अक्सर आलोचक किसी कलाकृति में अपने को ठूसने का प्रयास करता दीखता है। कला समीक्षक की कलाकृतियों को अच्छी युरी, महत्त्वपूर्ण, मामूली आदि श्रेणियाँ में डालने की प्रवृत्ति पेशेवर (गम्भीर) आलोचना के मानकों के विपरीत है। कला समीक्षा का काम सिर्फ काफी-हाउस के (अपने मन को) परिभाषित करने के तरीके से परिचित होना चाहिए। दूर शब्दों में उसे बनाकार के साथ गहरे तादात्म्य में होना होगा। इसके लिए कलाकार को अपने मन में प्रति ईमानदार और समीक्षक को अपने काम में माहिर होना होगा। अततागत्वा, समीक्षा कलाकृति को उसके सम्पूर्ण विस्तार और गहराई में समझन की आराक्षा का नाम है।

ऊपर मैंने पाँच अलग कलाकारों — समीक्षकों की कला उपभोक्ता और समीक्षा सम्बन्धी मायताओं को उद्धृत किया है ये पाँच हैं क्रमशः रोजर मैनवेल, गोपाल दत्त, सत्यजित रे, निसिम एजेक्स व उपा प्रसाद। आलोचक का काम आसान नहीं, बड़ा कठिन है। उसको एकसाथ निष्पक्ष निष्णात, निर्भीक, निरपेक्ष, निश्चय ही निमग्न महदय, संतुलित चौकस और दुराग्रह से मुक्त होना होता है। निश्चय ही वह अपनी पसंदगी-नापसंदगी से विलुप्त विनारा नहीं कर सकता। लेकिन, ऐसी स्थिति में उसके लिए सगमना एक इतिहासकार की ही तरह, अपने दृष्टिकोण से पाठ्य को आगाह कर देना जरूरी और शुभ होता है। निश्चय ही आलोचना किसी ओपिनियन पोल का नतीजा नहीं होती। वह एक व्यक्ति का नजरिया विशेष होती है। लेकिन वह नजरिया तभी महत्त्वपूर्ण होता है जब उस व्यक्ति में ईमानदारी, अनुभव पैठ, परिपक्वता सवेदनशीलता और उसने कथन में साररामिता हो।

सच है सज्जनों 'सूली ऊपर सीट 'क्रिटिक' की

आज का नाटक आज के दर्शक

हिंदी का रंगमंच अभी बच रहा है। चुड़िया को पसारी बनने में अभी देर है। ऐसे में भारतीय रंगदर्ष्टि की खाँच का लेकर हमारी दृष्टि नकार की नहीं, उठाने—परखने—आत्मसात् करने की जानी चाहिए। मस्कृत-रंगमंच की गरिमा अपनी जाहूँ है, लोगमंच की शक्ति और समृद्धि अपनी, लेकिन क्या स्टानिस्ला-वस्की से लेकर पीटर ब्रुक तक के सम्मन विचार और दृष्टित्व का एक भटके से नकार देना अब या आगे कभी भी सम्भव श्रेयस्कर और बुद्धिमत्तापूर्ण होगा? क्या क्लासिक्स को छोड़ देने से या समसामयिकता के आग्रह में उनके साथ अब या धिन खिलवाट से हम समृद्ध होंगे या वह हमारी स्वस्थ वादिक प्रवृत्तशीलता—खिड़कियाँ खुली रखा इत्यादि के अनुस्यू होगा?

अब सवाँ प्राम आदमी के नाटक का। क्या भुवन शर्मा, 'राम हवा और 'अकूर' को दर्शक नहीं मिलते और 'शोले' और 'सतोपी माँ' का मिलन है, गच्छी वित्तार्थें हजारों में छपती हैं और गुनगुन नन्दा के 'भील के उस पार' का पहला एडीशन साठे तीन लाख में—इससे उनकी मूल्यवत्ता पर प्रभाव पड़ता है 'नाटक, अच्छे नाटक, के दर्शक बनते बनते बनेंगे।' गरीब और बपटा व्यक्ति जैसे लुराव के स्तर पर पहुँच रादी चाहता है वैसे ही मनोरजन के स्तर पर खादी, स्थूल मनोरजन। प्राम आदमी के हित में नाट्यविद्य का माटी और चमकदार रखाया में उकेहन की बात नहीं नती है। वैसे ही अपनी अपनी रचि और कलात्मक मक-दना और प्रवृत्तशीलता की बात है। ता क्या इन्द्रधनुष तो एक भटमैले खाकी विस्तार में उदय दिया जाए। 'जस्मा ओढन' रते पयला घोडा' को छाउ दें? पेरिस में बैंके को गरीब लोग भी देखते हैं। उस न जहाँ 1967 में 500 पशेवर और हजारों शीकिया नाट्य संगठन के मुनिमा भर के और सब तरह के नाटक बिले जाते हैं।

सोद्देश्यता, प्रतिबद्धता और समकालीनता की भी बात होती है। जा भी नाटक मानव जीवन में जुड़ता है उसका विश्लेषण करना है, हमें सोचने और सुधारने में प्रवृत्त करता है वह अच्छा नाटक है। लेकिन क्या मात्र स्वस्थ मनोरजन की भी हेय समझकर नाटक चल सकता है? क्या माउसट्रेप करने और देखने वाले हूँ है? क्या अडर सकेटरी सलगावर 'कस्तूरी मग' तक सार कभीवश फामूला नाटको का दफन कर दिया जाए? और क्या उत्पल दत्त के नाटको में कोई फामूला नहीं है? और समकालीनता 'शुतुरमुग' कल तक समकालीन था, प्रासंगिक था, और आज? य० व० कारत के शब्दों में 'नपा की शाम' से अच्छा 'चन्द्रगुप्त' नाटक करना है आज भी श्रेयस्पीयक नाटक समकालीनता पर गुरु है। रमेश मेहता न नाटक समकालीन लिखा है पर दो

हजार साल पुराना है मैं रंगमंच से प्रतिबद्ध हूँ। वह बैठकखाना नहीं है। रंगमंच के प्रति प्रतिबद्धता अन्ततः समाज के साथ ही जुटती है, मैं जाड़ता हूँ ”

ता नक्ली आभिजात्य बुरा है, नाटक की सामग्री और सीमा का जानबूझकर सीमित करना बुरा है जनपरितोष को अपने आप में हेय मानना बुरा है। लेकिन नाटक को मात्र नट और नोटकी से बाँध देना और उसके विषयों में बस यह और यह और आगे कुछ नहीं की लटमण रखा खींचना एक दूसरा और उतना ही बुरा छद्म है क्योंकि साक्षरता भी एक मुद्रा भ्रमकारीनता भी एक प्रवचना और प्रतिबद्धता भी एक मुसोटा हो सकते हैं। नाटक और नाटककार को येन केन प्रकारेण प्रेक्षागृह से खदेड़कर नुक्कड़ या मिलनेट पर ला खड़ा करना श्रुतिवादिता है, विश्व के नाट्यादोलन के इतिहास से अपरिचय का द्योतक है, हिन्दी-नाटक के स्वस्थ और समग्र विकास से मुह मोड़ने जैसा है। आज नाटक के क्षेत्र विस्तार नये-नये प्रयोगों में नाटक के संस्कार को आम करन का वक्त है, उसकी हदबंदी का नहीं। अल्काजी के शब्दों में हम चिन्ता करनी चाहिए ता अच्छे रंगमंच की करनी चाहिए, चाहे वह प्राचीन हो, लोक हो, पारम्परिक हो या आधुनिक हो। अच्छे से मेरा अभिप्राय है वह जो सौंदर्यबोध को नष्ट दे गम्भीर अर्थ रखे, आज के जीवन के प्रश्नों के प्रति सजग रहे, दृष्टि में मौलिकता प्रेरणा दे और विचारों को उत्तेजित करे।

जयपुर रंगमंच की उपलब्धियाँ

राजस्थान के सांस्कृतिक जगत में पिछले कुछ वर्षों में हुई सुखद घटनाओं में से एक जयपुर का नाटका के विकास के क्षेत्र में एक महत्वपूर्ण मंच के रूप में सामने आना है। निःसंदेह इसके लिए मूलरूप में प्रेरणा और कुछ करने की उमंग यहाँ आने वाली प्रसिद्ध नाटक मंडलियाँ और उनके द्वारा प्रदर्शित प्रतिष्ठित नाटकों से प्राप्त हुई है। उज्ज्वल भविष्य की आशा हमसे बलवती होती है कि यहाँ नाटकों के लिए दृढ़ स्थानीय आधार पैदा हो गया है और कुछ लगनशील उत्साही युवक-युवतियाँ न केवल नाटका को मंच पर उतारने लगे हैं, बल्कि उन्होंने नाट्य लेखन की सज्जनामक प्रक्रिया भी प्रारम्भ की है। यह सब कुछ उन दशाओं में सम्भव हो सका जहाँ राजस्थान से निरंतर प्रतिभागियों का वहिर्गमन हाता रहा है और

इस प्रकार के साहसिक कदमों को कायरपन देने के लिए ढेर सारी समस्याओं के अवरोध-भुज मे से गुजरना पड़ता है। इस दुर्भाग्यपूर्ण स्थिति का सामना करते हुए रगमच को समर्पित इन कायकत्ताओं ने जो कुछ किया है वह अत्यधिक श्रेय की बात है। यही नहीं कला के कतिपय अर्थ क्षेत्रों में आज जयपुर में जा कुट्टा हा रहा है उसके ठीक विपरीत ये प्रयास हैं।

यद्यपि गंगाप्रसाद माथुर, पिचो कपूर ('काचनरग' 1967) हमलता प्रभु ('मैं आफ डैस्टिनी') आदि के अग्रगामी प्रयासों के कारण मंच तैयार हो चुका था और राष्ट्रीय नाट्य संस्थान ने तीन नाटक 'कजूस', 'तुगलक' और 'सुनो जन-मेजय' 1966 में प्रदर्शित किये जा चुके थे किंतु सम्भवतः इस दिशा में पहला बड़ा प्रयास सितम्बर 1968 में स्व० मोहन राकेश के 'आपाठ का एक दिन' का मोहन महर्षि द्वारा किया गया अत्यंत सवेदनशील एवं प्रभावोत्पादक प्रस्तुतीकरण था। खुला रगमच, यथायथादी मंच सज्जा सटीक प्रकाश व्यवस्था और मोक्षम पाण्डे सगीत के साथ-साथ मीनाक्षी शर्मा, रमा पाण्डेय और माथुर और नदलाल शर्मा का शानदार अभिनय आदि ऐसी बातें थीं जिन्होंने इस मंचन का एक अविस्मरणीय एवं प्रेरणात्मक घटना बना दिया। और यह इसका वायजूद कि लेखक अपने मुख्य पात्र कानिदाम के प्रति अत्यंत करुणा दृष्टि से नाटक का तीसरा अंक निहायत लचर व अनकविसिग है।

मोहन महर्षि ने इससे बाद जनवरी 1969 में 'शुतुरमुग' व जनवरी 1970 में 'सुनो जनमेजय' तथा 'आज़र का स्वाद' ये तीन नाटक और प्रदर्शित किए। मैं इन तीन में से दूसरा नाटक नहीं देख पाया लेकिन श्रेय दा मे मुझे लगा कि महर्षि आलेख की मूलभूत कमियाँ के साथ जुझते रहें और 'एक दिन' जैसी गहनता प्राप्त करने में असफल रहें। 'शुतुरमुग' एक मत्तही व्यंग्य और बदहवास प्रहसन में परिणत हो गया और उसका कथ्य ग़िर गया। इसी प्रकार 'आज़र' में कथ्या में अत्यधिक परिवर्तन और प्रमुख भूमिकाओं के चयन में पर्याप्त सावधानी का अभाव बराबर गटकते रहें हालांकि हज़ारों की भूमिका में डना पाण्डे ने अविस्मरणीय अभिनय किया। गेद की बात है कि उदा शोध ही जयपुर को मोहन महर्षि की स्फूर्तिदायक नव नाट्यादोलन का स्फुरण हम तक पहुँचाने वाली उपस्थिति में वंचित हो जाना पड़ा। इसी बीच ग्राम शिवपुरी ने दिसम्बर 1967 में 'स्त्रियों की दिशा' की स्थापना की और अपनी मूल धरती में राष्ट्रीय स्तर पर माय नाटकों का पानी देने की प्रक्रिया आरम्भ की। मोहन राकेश का 'आधे घण्टे' जिसका हिन्दी में पहले अधिष्ठित नाटक का रूप में स्वागत किया गया दूसरे जयपुर फेस्टिवल के कार्यक्रम का ध्येय के रूप में प्रस्तुत किया गया। यह नाटक यागव में चातुर्पूर्ण है और नाटकीय तत्त्वा की परिपक्व पकट प्रदर्शित करता है। फिर भी मूलरूप में यह नाटक द्वितीय है और सम्पूर्ण मानवीय स्थिति और दा परस्पर

विरोधी चरित्रों के स्वाभाविक टकराव व बीच झूलता रह जाता है। इन दा पात्रों का प्रतिनिधित्व सावित्री और मट्टनाथ करते हैं। कथित मध्य में निम्न मध्य वर्ग व जिस माहौल का दावा किया गया है वह न तो पात्रों के क्रियाकलापों में और न ही उनके संवादों में प्रतिफलित होता है। तबनीकी दृष्टि से फिर भी यह एक बड़ा ही सफल नाटक रहा और आम शिवपुरी का इस नाटक ने एक निर्देशक और अभिनेता के रूप में अच्छी प्रतिष्ठा दिलाई।

जुलाई, 1969 में हमने विजय तेन्दुलकर के महत्वपूर्ण नाटक 'वामोश' अदालत जारी है' को देखा। भाषे शहर' के कृत्रिम यथार्थ के मुकाबले में 'वामोश' की संरचना माथीय टुच्चेपन और परपीडन में तुष्टि प्राप्त करने की हमारी क्षुब्धता का ईमानदारी से किया प्रस्तुतीकरण है। यह नाटक 'गसदी व कामदी के विरोधी तत्त्वा का एवसाथ निबहान करने और उनमें साधक' सत्तुलन बनाए रखने में तथा एक तीव्र संवदनशील अंत तक ले जान में विशेष रूप से सफल हुआ है। लेकिन इसके साथ ही गहन समय पर किए गए मध्याह्न तथा अंत में शब्दों के चमत्कार से भरा हुआ तन्त्रा स्वयं कथन दशक की नाटक के सामाजिक प्रभाव से अलग चलने लगता है। मिस बंधार की प्रमुख, चुनौतीपूर्ण और दुर्गर भूमिका का भली भांति निभाने में सुधा शिवपुरी भी पूर्णतः सक्षम सिद्ध नहीं हुई। यहाँ प्रसंगवश यह जोना हागा कि लफ्फाजी और अंत की भार भक्ति व्याख्या का यह मोह हमारे अनेक अच्छे रचनाकारों की कमजोरी है और इस बात की ओर इंगित करता है कि कहीं गहरे में नाटककार या तो अपने मन में महारत या कथ्य की विश्वमनीयता या अपने दशकों की ग्रहण सामर्थ्य के प्रति पूर्ण रूप से आश्रित नहीं है। 'वामोश' अदालत' जैसी यह कमजोरी उदाहरणार्थ, भाषे अधूरे' व भाषा का एक दिन' में भी है। इसका एक और कारण यह भी हो सकता है कि स्वभावतः हम हर कहानी में एक शिप्ता और हर स्थिति में एक समाधान ढूँढ़ने के भावी हैं।

दा आम महत्वपूर्ण नाटक जॉन्स सरकार का 'एक रंजित' तथा बी० एम० शाह का 'दिशकु' रहे हैं। 'एक एक विचार प्रधान नाटक था जो किसी विचारित कथानक अथवा उद्देश्य की विवशता से बाधित नहीं था। इस उल्लेखनीय विशेषता के बावजूद यह नाटक कुल मिलाकर कुछ अभूत और तत्स्थभावी रहा। 'दिशकु' सापेक्षता का लोचप्रियता के साथ समय बरस सका और वह एक नई तकनीक का प्रयोग करने में भी सफल रहा। मनकी प्रोफ़ेसर व निर्देशक को भूमि काया में कमल बी० एम० शाह व चमन वर्मा उत्कृष्ट कलाकारों के रूप में उभरे। भाषे के कथानक 'दिशकु' की शली का अनुगमन नुरेद्र वर्मा ने माच, 1971 में प्रदर्शित 'दोपदी' में किया लेकिन परिणाम सतोषजनक नहीं रहा। निर्देशक एन प्रभुनर्त्ता के रूप में आम शिवपुरी व कृत्रिम और स्थिति की दृष्टि

से द्रापदी' में कुछ निश्चित कमियाँ रहीं। इसी तरह जनवरी 1972 में प्रदर्शित 'बिल्ली चली पहनकर जूता' विदेशों से आने वाली हर वस्तु का श्रेष्ठ समझन की हमारी प्रवृत्ति का परिचायक बनकर सामने आया।

एक ओर जहाँ इस प्रकार बाहर से आने वाले नाटकों के प्रदर्शन हमारे यहाँ दशक गणा जा जुटाने में तथा रंगमंच के प्रति एक मामूली चेतना जगान में महत्वपूर्ण योगदान कर रहे थे, तो दूसरी ओर जयपुर का रंगा-दोलन मंचर किंतु निश्चित गति के साथ आगे बढ़ रहा था। नवम्बर, 1968 में पिचो कपूर ने वसन्त कमेटीकर के 'ढाई आखर प्रेम का' व अक्टूबर, 1969 में पी० एल० दशपाण्डे के 'वस्त्रोत्तम' का मंचन किया। ये नाटक साफ-साफ परम्परागत हान हुए भी काफी रुचिकर थे। नाटक के इस क्षेत्र में गतवीर सिंह की अनुपस्थिति भी काफी खटकने वाली है जिन्होंने ईश्वर अत्सा नरा नाम' नाटक का शानदार निर्देशन किया था। बालदेव व हमीदुल्ला न मिल जुलकर मौलिक नाटकों के प्रस्तुतीकरण का अभिनव और अभिनवनीय कार्य किया। ये नाटक 'उलझी आकृतियाँ' और 'एक घोर युद्ध'। यद्यपि 'युद्ध' एक कच्चा गार भावुक नाटक था, फिर भी उसकी नम सामयिकता न लोग का ध्यान आकर्षित किया। आकृतियाँ में एक अप्रत्याशित अधिक विश्वसनीय कथानक को सही प्रकार निभान तथा स्थितियों का अधिक प्रच्छन्न तरीके से सम्भालन के चिह्न हैं। बालदेव 'हत्या एक आजार की' स्वयं के तीन द्वार' व 'पछी एस आते हैं' जैसे नाटकों का निर्देशन किया, और वे नाटकों के क्षेत्र में जयपुर में अपने-आपमें एक सत्ता अथवा इस क्षेत्र के अपरिहाय व्यक्ति बनने गए हैं। यदि वे रंगमंच पर अधिकारिक पात्रों की भीड़ एकत्रित करने की प्रवृत्ति, घटना-क्रम का तीव्र गति से चलाने व सूक्ष्म व सांकेतिक के म्यान पर बहिर्मुखी और शारीरिक का पसाद करने के माध्यम पर नियंत्रण कर सकें तो शायद और भी अच्छा होगा।

शान्ता बायी की लोक-नाट्य शैली पर आधारित नृत्य नाटिका 'जसमा ओठन' की एक महत्वपूर्ण स्थानीय प्रस्तुति थी। यद्यपि जसमा को इससे पूर्व इसके अग्रज दिए गए प्रदर्शनों एवं मुञ्जिल चौधरी के संगीत का लाभ मिला, फिर भी इसकी सफलता का श्रेय स्थानीय कलाकारों का ही जाता है, जो इस कृति की भावना में गहरी पैठ करने में सफल रहे। और यदि यह भी कहें कि उन्होंने अपने स्तर पर इसमें सुधार कर अब तक किए गए प्रयासों का पुद्ग और आगे बढ़ाया तो ठीक ही होगा। 'जसमा' के निर्देशक आनु भारती ने अपनी प्रतिभा का ज्वलत नमूना पेश किया मगर अफसोस, कि वे भी अब जयपुर में नहीं हैं।

1972 के नवम्बर माह में राजस्थान नाट्य सभ के साहित्यिक व सुमयोजित पृथ्वीराज-स्मृति नाट्य-समारोह ने जयपुर रंगमंच को नई गरिमा व आत्म-विश्वास में मण्डित किया। एक साथ सात नाटकों का प्रदर्शन जिये

‘चीन की दीवार’ व ‘गिनी पिग’ जैसे प्रतिष्ठित प्रशस्तन शामिल थे, एक मार्क की बात थी और उत्पल दत्त ने इस मीरे का उपयोग कुछ विचारोत्तेजक बातें कहने के लिए किया। कुल मिलाकर 1972 जयपुर रंगमंच के लिए उपलब्धिया का चप रहा।

1973 की आशाजनक शुभ्रात हुई भारतरत्न भागव और एच० पी० सक्सेना के संयुक्त निर्देशन में प्रमोदराय व नाटक ‘हम लोग उफ घनी बही होगा’ के महत्त्वपूर्ण प्रदर्शन से हारा कि इस नाटक में भी बाद में चरित्र स्थिति का एक सतही समाधान डूबन की हमारी आम प्रवृत्ति न रंग में भग्न करने का काम किया। इसका पहले ‘जसमा’ के सह निर्देशक के रूप में यश प्रजित करने वाले भारत रत्न न बाद में चलकर ‘चित्रलेखा’ का मंच पर उतारा लेकिन प्राक कारणों से वह एक बमझोर और अविश्वसनीय कृति हो रहा पाई। इसी तरह जयपुर के मंच का ठास बणधारा में मे एच० एच० पी० सक्सेना ने आगा हथ के ‘यहूनी की लडकी’ को पुनर्जीवित किया, जो एक अच्छी श्रद्धाजिनि थी लेकिन जिसका सम सामयिक नाट्यादोलन से बाई परास नाता नहीं जुड़ पाया।

अपने बाद के दो नाटकों ‘समय-सादम’ और ‘दरिद’ में हमीदुल्ला न एक उत्तरात्तर निररते हुए नाट्य शिल्प का परिचय दिया है हाता कि ‘उत्तर उबशी पिण्ड पेपण और हमीदुल्ला द्वारा अवेपित और अब तक अपनी तकनीक के अवरद्धता की स्थिति तक पहुँचन का छातक था। इन नाटकों के निर्देशक के रूप में जयपुर मंच का एक और स्थाई आधार म्त्रम, सरताज साधुर एक अल्पना-शील व माहसिक तकनीक के घनी के रूप में उमरे है। कई दृष्टियाँ से ‘दरिदे’ जयपुर के अपने नाट्यादोलन का एक अविस्मरणीय मील का पत्थर है। जबकि अमचवार एटिन्डम ऐसोसियेशन सकेत, बल्चरल सोसायटी आफ राजस्थान जसी संस्थाएँ अनेक कठिनाइयाँ के हाते हुए भी अपने आयोजन करती रही हैं, निर्मूर्ति ने अपने कार्यक्रमों के क्रम में पाँच नाट्य-संध्याएँ जुलाई 1973 में और अक्टूबर, 1973 में चार नाट्य संध्याएँ तथा माहर राकेन स्मृति समारोह आयोजित किए। यहाँ सभी नाटकों की चर्चा सम्भव नहीं है। लेकिन एक विशुद्ध कामदी के रूप में अपनी सफसना के लिए ‘जलना है तो जने जहाँ’, और समाज की कुछ बगियाम्रा का बर्दी से उधेड़ने वाले रमेश वल्ली के नाटक ‘देवयानी का कहना है कोलम्बे समय तक याद किया जाएगा। दोनों के प्रस्तुतकर्ता एम० वासुदेव थे। बाहर से आए नाटकों में एक बहुचर्चित बहुप्रशंसित बर्नासिक ‘नलछट’ (मक्सिम गोर्की के Lower Depths का अनुवाद) (यात्रिक, फरवरी, 1974) का जिक्र जरूरी होगा। गणजीत शिकारी ने कई सानित्यपूर्ण नट्य-नाटिकाएँ प्रस्तुत की।

इस सक्षिप्त सिंहावलोकन में जयपुर रंगमंच के सभी पहलुओं को समटना सम्भव नहीं था। मसलन राजधानी के विभिन्न कालेजों इत्यादि की तत्सम्बन्धी

गतिविधियों का कोई जिक्र यहाँ नहीं हो पाया है। इसी तरह अलग अलग कलाकारों की चचा सम्भव नहीं हो पाई है। फिर भी कुछ यादगार निरूपणा का जिक्र किए बिना बात अधूरी रह जाएगी— वस्तुतः मृग' म हरिराम आचार्य जसमा मोहन और 'आखर' डाई आखर' और 'शुतुरमुग' म भारतरत्न भागवत आपाठ और उलमी आकृतियाँ' मे मीनाक्षी 'पछी ऐसे आते हैं' म डी० एन० शैली 'ईश्वर अल्ला म दवेन्द्र मनहोत्रा शावाश अनारकली' म जगदीश अनेजा, 'दरिद म पृथ्वीनाथ जुलूसी और अलका राव 'देवयानी' मे अरुणा सिंहल, 'सत्याराम वाइडर म रत्ना दत्ता हम लाग म एच० पी० सक्सेना व हनुमान शर्मा जलता है म श्रीचन्द मास्तीजा 'नेता कुर्सी प्रसाद' म नवनीत भटनागर व सामाज्य अदालत म मधु कालिया ने जो काम किया है उसकी तुलना कहीं भी कभी भी किए गए थ्रेंच अभिनय से बेखटके की जा सकती हैं। लेकिन इनके अलावा एक बहुत बड़ा बग और भी है। इन नये युवा लोगो मे है ज्ञान शिवपुरी डा० वीरेन्द्र वीशिक' शंकर गुप्त एस० एन० पुरोहित हरिनारायण शर्मा अजय-राज अजय कालिका सतीश नारायण, महेंद्र खन्ना इत्यादि जो रंगमंच को अपना सबथ्रेंच सहयोग दत रहे हैं और इस घारा को अच्छे और बुरे दोना बक्तो म सतत प्रवाहमान रखे हुए हैं। उमरन लागी म से एक और नाम उदाहरण स्वरूप लेकर ही सतप करना पड़ेगा— राजेश नारायण रेडडी जिसने भूमिका' नेता कुर्सी प्रसाद सिंह इत्यादि के साथ एक भाशावित करन वाला प्रवेश लिया है।

एक रिब्यू आपाठ के एक दिन का

मोहन रावेंश रचित आपाठ का एक दिन' देखने का सौभाग्य मिला। साचना है यह सक्षिप्त समीक्षा भी चल सकती तो अच्छा रहता। पर, यह चलेगी नहीं। जरा विस्तार म जाना होगा। सोचकर दक्षता है ता लगता है अपने आरम्भिक वक्तव्य को यू सुधारा जा सकता है आपाठ का एक दिन के पहले दो अंक देखने का सौभाग्य मिला। क्योंकि तीसरा अंक नाटक की सबसे बड़ी कमजोरी है। वह अकारण ही नाटक के तीन प्रमुख पात्रों के साथ अनाचार करता है उनकी चारित्रिक हत्या करता है। वे तीन पात्र हैं मल्लिका विलोम और स्वयं कालिदास। कालिदास का चरित्र तो खैर शुरू से ही लगडा है लेकिन इस तीसरे अंक म तो वह ऐसा भर भरकर गिरता है कि दुवारा उठने की सम्भावना ही नहीं रहती। पता नहीं नाटककार ने

मातुल को क्यों समझा बना दिया। वैसागिया की ज़रूरत तो उसने कालिदास को ज्यादा थी।

मरा यह निश्चित मत है कि या तो कालिदास वह नहीं थे जैसा राजश ने उह दर्शाया है या वैसा ही थे तो कहना हाथा रि महान् नाटक। या यह रचना का र व्यक्तिगत जीवन में निहायत गंभीर जिम्मे का आदर्श था या फिर हम यह मान लें कि कलाकार हाता ही ऐसा है, प्रतिभा के लिए एसा होना ज़रूरी है और यदि उसके बारे में जन माधारण कुछ पूछाग्रह रखता है तो उस गलत नहीं कहा जा सकता। यानी कि परिभाषा में ही वह गैर जिम्मेदार केवल ख्याती और प्रतिशय भावनाशील, टूटन के सलीब को जानबूझकर उठाए चलन वाला हाता है। बिना कुछ भागे वह लिख नहीं सकता। इसलिए स्वयं भी कुछ भागना है और (मगत के लिए) दूसरा को भी कुछ रखता है। वह प्रेम करता है एक, निराह करता है दूसरी से और सतान उत्पन्न करता है तीसरी में अनधिकृत जाता है अपुर-स्कृत लौटता है, और आत्महत्या को वैसी ही कागिश करता है जैसी यशपाव में एक कहानी में अक्षित की है।

मैं शायद कुछ ज्यादा बठार हा गया हूँ लेकिन सचमुच में यह नहीं समझ पाया कि कालिदास की ऐसी दुर्गति करना क्या ज़रूरी है?

जो व्यक्ति एक हिरन के बच्चे के लिए जान देना का तयार हा जाता है वही अपनी प्रियता का छोड़ एकाएक एसे चला जाता है माना वह नितांत सबेदनाहीन है। जिसको लेकर वह महाकाव्य रचता है उसी बालसगिनी से, काश्मीर जाते हुए वह मिलने तक नहीं आता। बाद में यह दबानामनुमा कालिदास लौटता है और राजकपूरियन अंदाज में लम्बे-लम्बे भाषण देता है और आखीर में करीब-करीब एक चार की तरह स्टेज से चला जाता है। बेचारा! यदि मोहन मर्तिप और सरताज माथुर ने मोहन राकेश के कालिदास के साथ यात्रा किया है तो कहना होगा कि राकेश का कालिदास एक भूसा भरा हुआ बोला-ढाला स्तन किस्म का हीरो है, जसा अक्सर उसके यक्ष को बंगाल स्कूल के चित्रकारी द्वारा दिखाया जाता है। मैं नहीं जानता कि ऐतिहासिक कालिदास से यह चित्रण कहाँ तक मेल खाता है।

अब आइये विलास पर। उसे 'विलस' बनाने के लिए उसे नौसरे अक्ष में शराब पिए दिखाया गया है। भला बताइये, बिना शराब के भी कहीं विलस की कल्पना करना सम्भव है? दवानन्द न गार्ड में मार्को को शराब पीते क्या यू ही दिखा दिया? पता नहीं राकेश ने विलास के लिए एक वारागना का भी जगाड़ क्यों नहीं किया। उसकी ज़रूरत शायद इसलिए नहीं पड़ी कि खुद मरिल्का से यह रोल अदा करवा दिया गया। क्या यह सब ज़रूरी था? क्या यह अवश्यम्भावी है कि प्रतिभा के लिए सभाज और उस प्रतिभाशाली व्यक्ति के आसपास के लोग टूटकर

गिरते रहें, बलि होते रह और जब सब कुछ टूट रहा हो घराबासी हो रहा हो तो वह मूर्ति जनावरतावार साहस मुद इस मलवे का मुशाभिन करत हुए था गिरें। जेह-जेह पाँव पड़े सत्तन बं तह-नेह बँटाघार। ध्वसा-भुग सम्मता के प्रतिशय ध्वसा मुख ससवा का एक जीवन, योग भोग और शान को यथास्थान रखने वाली और अपनी स नितान्त भिन सम्मता का ऐतिहासिक पात्र पर यह अपनी खुद की उत्तमी, अपराध भावना स अस्त और धात्मक्षमी इमज लावन का आप्रह क्या ? किसी ने पूछा कलाकारजी उदाम क्या है ? बनावारजी बोले—क्या बनाऊँ मैं बहुत दिना से इतिहास में अपना प्रतिमान डूब रहा हूँ भिन नहीं रहा।

जिंदगी में ट्रेजडी बँम हो क्या बम है कि उसका आरापण भी किया जाए ? घनाभाव और वैधव्य के बाध क्या बम है जो अश्विक पर यह कुछ और लाद दिया जावे कि उसकी बटी का बाय फ्रैण्ड उस छाडकर चला गया है और नडकी बुझारी बैठी है ? हम गिरर रह ह, लुट रहे हैं यह बात साबित करने के लिए क्या यह जरूरी है कि कालिदास को इस तरह पण किया जाव कि वह कालिदास के अलावा और सब कुछ लफ, मराजिनी नायडू की शब्दावली में द्वितीय श्रेणी के माडेल की पचम श्रेणी की अनुवृत्ति लय ?

अवदलित न उवादा बोनना भी घुरा और ज्यादा लिबना भी। वह एक बानस वाली समीक्षा क्या बुरी थी। गनन भी नहीं थी कमाकि अपनी सभाम कमचारियों के बावजूद आपाठ का एक दिन (हाँ एक ही दिन क्यों तीन दिन क्यों नहीं और तीन दिन आपाठ का ही क्या ?) एक उपलब्धि है और जसा उसे पेश किया गया वह स्वयं में एक दिल गर्माने वाला और कही नहीं रोमाचर अनुभव था। अनुवशन में यह प्रस्तुतीकरण जयपुर के लिए एक ऐतिहासिक घटना मानी जाएगी। अविवा का रूप में रमा पाडेय ने, मलिनका के रूप में मीनाजी ने, मातुत के रूप में नन्नाल शर्मा ने और विलोम के रूप में अरुण माथुर ने अविस्मरणीय अभिनय किया है। कालिदास समेत अय पात्र, कुल मिलाकर बेरीकैचस ही है लेकिन सरताज माथुर और इला पाडेय अपनी भूमिकाओं के साथ पूरा पाय भी नहीं कर पाये। निर्देशन, मात्र सज्जा प्रकाश शर्मा, वैकशाउण्ड संगीत के उपभाग की जितनी तारीफ की जाए बम है। और हा, राज-कमचागियों की काय प्रणाली तथा शहरी ग्लिच स्कालस की काय विधिया पर जो व्यग्य किया गया है, वह सटीक भी है और शब्द हास्य की सट्टि करने में समर्थ भी। शिवायत केवल एक है लेकिन क्या उसे दाहराना उरूरी हागा ? नहीं न, राकश जी ! आपने लिखा है कि यह नाटक आपने पांडा-बहुत महा वहाँ से खास तौर पर तीसरे अंक का लुग्रा है। तर्कित क्या यह सम्भव नहीं कि आप इस भी उसी तरह दुवारा लिए जैसे आपन सहरो के राजहस को लिखा ?

सरोकारो के रंग

‘आधे अघूरे’—अघूरे आधार वाला पूरा नाटक¹

एक देखने में अच्छा भला परिवार क्या चख चख करती प्रेतात्माओं का मज-मूमा बन जाता है ? क्याकि पुरुष (पति) अघूरा आदमी है पहले माँ बाप और बाद में दास्ता पर निर्भर रहने वाला लुन पुत्र है ? क्याकि नारी (पत्नी) इस अघूरपन को भरने के लिए हर उस पुरुष की ओर भागती है जिसे वह उस समय पूरा समझती है ? क्योंकि परिवार का बड़ा लडका उवा हुमा और नाफारा है, बड़ी लडकी विवाह करके दुखी और साधिन है छोटी लडकी उपेक्षित होकर बिगड़ रही है ? और सबके ऊपर, चूकि परिवार आर्थिक रूप से विपन्न है, पुरुष घरघुसरा, निठल्ला असफल है ?

यानी कई परतें हैं आसदी की एक के ऊपर एक या एक-दूसरे में गडबम-गडड। लेकिन इनमें मूल और प्रमुख पत यदि है तो वीन सी है ? और क्या यह इस एक विशिष्ट परिवार की कहानी है या हर परिवार की, मानवा के हर उस समूह मान की जो साथ रहने को और एक दूसरे का भेलते जाने को मजबूर है ? ये कुछ सवाल ह जा ‘दिशांतर’ द्वारा बुधवार को प्रस्तुत मोहन राकेश के नए नाटक ‘आधे अघूरे’ को देखने के बाद उभरते हैं।

पहले तो यह स्वीकारोक्ति कि नाटक पढ़ने समय मैंने यह नहीं सोचा था कि वह नाटकीय तत्त्वों में इतना प्रचुर है व उसका इतना सफल प्रस्तुतीकरण सम्भव है। लेखक राकेश और प्रस्तुतकर्ता ओम शिवपुरी दोनों को बधाई।

लेकिन जो एक बात कहने जैसी नमती है वह यह है कि महेन्द्रनाथ पति, का

तथाकथित चारित्रिक अघूरपन पूरे नाटक का सम्भालने और प्रामाणिक बनाने के लिए अघूरा आधार है और इसीलिए नाटककार को आसदी के अर्थ, अपेक्षाकृत आम या सामान्य उपादाना, जैसे पत्नी की महत्वाकांक्षा, परिवार की विपन्नता छोटी लडकी की कैथीयकालीन समस्याओं इत्यादि का उपयोग करना पड़ा है उसी तरह जैसे एक नितांत दूसरे से दम में ताजमहल के केन्द्रीय गुम्बज को वास्तुशिल्पीय पूर्णता देने के लिए चारा बोना पर भीनारो की कल्पना की गई। सही कारण है कि जब तक नाटक आसदी के सभी घटकों और उपादानों को लेकर चलता है जैसा हम जानते हैं जिंदगी में होता भी है नाटक विश्वसनीय रहता है लेकिन जब नाटक के आखिरी हिस्से में सावित्री के सम्बन्ध सवाद के दौरान नाटककार पूरा बोझ महेन्द्रनाथ के अघूरपन और दबूपने पर रखने लगता है तो लगता है जैसे किसी ने फिफ्ट को उसके शीप पर सड़ा कर दिया है। दूसरे शब्दों में अर्थ सहयोगी कारणों के साथ चारित्रिक अघूरपन का एक

कारण परिवार के आस का होना तो समझ में आता है लेकिन केवल उस अधूरेपन व दोस्तनवाजी से परिवार गरीब हो गया, घर में एक काली छाया या हवा व्याप्त हो गई जिसे बड़ी लड़की पतिगृह में ले गई, पति पत्नी हिंस्र दरिंदे बन गए, घर बदनाम हो गया पत्नी पुश्तलता की सीमा तक आ गई—यह ज़रा कम प्रामाणिक लगता है।

दूसरी तरह से कहना चाहें तो यह कहा जा सकता है कि यदि इस अधूरेपन को आधार बनाना ही था तो उसका बेहतर निर्वाह ज़रूरी था, बिना नासदी के दूसरे तत्वों का बोझ न लाये।

इसी तरह नाटक के प्रारम्भ में काले सूट वाले आदमी द्वारा बोला गया सम्बा कृत्रिम और बाभल एनालाप नितांत अनावश्यक है और उसे निकाल देना शायद नाटक के सघाट को तीव्रतर हो करेगा।

अस्तु इन प्रश्नों पर दूसरी तरह भी सोचा जा सकता सम्भव है। लेकिन कुल मिलाकर यह एक अच्छा नाटक है। प्रस्तुतीकरण त्रुटिहीन था मंच सज्जा व प्रकाश व्यवस्था सुभवूझ पूर्य। पूरे नाटक पर अपनी चार भूमिकाओं में आम शिवपुरी छाये रहते हैं लेकिन इसका यह अर्थ नहीं कि शेष चारों कलाकारों, सुधा शिवपुरी, अनुगया कपूर, रिचा व्यास और दिनेश कुमार ने उच्चतम स्तर का अभिनय नहीं किया है।

एक अच्छा नाटक, एक सफल प्रस्तुतीकरण, एक विचारात्तेजस्व शर्म।

बिखराव का नाटक, बिखरा सा¹

जयपुर फ़ेस्टिवल के दौरान 'त्रिशकु' के बाद इतवार को प्रदर्शित दिशांतर का 'द्रौपदी' (लेखक सुरद्रवर्मा निर्देशक ओम शिवपुरी) जयपुर के रंगमंच जगत की अगली प्रमुख घटना थी। लेकिन दुःख है कि अपने लेखकीय आर रंगमंचीय दोनों पक्षों में 'द्रौपदी' एक कमजोर और असफल प्रयास रहा।

ऊँच टूटन, बिखराव तनाव, शोर टूटते परिवारों और यात्रिक सम्पत्ति से उत्पन्न विसंगतियों का चित्रण अब भारतीय रंगमंच के लिए भी नई बात नहीं रही है। मोहन गणेश के 'आधे अधूरे' में यही सब था 'त्रिशकु' का क्याधार भी यही सब नासदी के उपादान बनते हैं। 'द्रौपदी' निश्चय ही 'आधे अधूरे' और

‘निशकु’ के ही वैचारिक और थीमेटिक धरातल पर खड़ा है। उसकी कथा बहुत कुछ ‘आधे प्रधूर’ वाली कथा है (अंतर बस यह है कि उसकी नायिका कई पुरुष रूपा के पीछे भागती है और यहाँ एक स्त्री अपने ही पति में छिपे पाँच पुरुष रूपा का भेदने के लिए मजबूर है) और उसके प्रस्तुतीकरण मुसौटा का उपयोग इत्यादि पर ‘निशकु’ की छाप है। लेकिन न तो उसमें ‘आधे-प्रधूर’ वाली कगावट है और न निशकु वाला चमकार न तो सामान्य को असामान्य और अनामान्य का सामान्य बनाकर पेश करने वाला राकेश का भेंजा हुआ व्यावसायिक शौशल है और न ही बी० एम० शाह के मंच सयोजन की अभिनव सूझ-बूझ और चमक चमका वाला प्रखर मचीप व्यक्तित्व।

पहले कथानक की बात करें। एक उच्च मध्यवर्ग का नौकरीपशा धादनी है मनमाहन खन्ना—विवाह और ज़िन्दगी में ऊँचा हुआ, खण्डित ज़िन्दगी को अपने अंदर छिपे विभिन्न और परस्पर विरोधी व्यक्तियों द्वारा जीत जाने को मजबूर एक वह स्वयं है एक अछाई की ओर उमुख उसका प्रतमन, एक सफलता प्राप्त सुख-सुविधा का लाजी दुनियादार, एक विवाह से ऊँचा, दूसरे विस्तर में एंक्टिव-मुक्त का अवेपी और एक दफ्तर का मशीनी, प्रताडित कारकून। और मनमाहन की पत्नी है मुरेखा—पति के पाँच व्यक्तित्वों के पाण्डवा की द्रौपदी।

कहना होगा कि नाटक का नामकरण ही गलत है। यह कहानी पाण्डवों की है द्रौपदी की नहीं, जैसे ‘आधे प्रधूर’ में नायिका प्रधान कथा पर पाँच पुरुष पात्रों के अधूरेपन में प्रेरित शीपक आरापित किया गया है वस ही यहाँ नायक की कथा का नायिका का इंगित वर्णन वाला शीपन दिया गया है। साक्ष्यता हूँ इसे पांडव कहते तो कैसा रहता या फिर ‘आधे प्रधूर’ और द्रौपदी के शीपक आपन में घुल घुलता।

लेकिन मनमाहन हमेशा से ऐसा नहीं था। शुरू के दिना में वह एक सालिम व्यक्ति, सफ़्त व्यवसायी, प्रेमी पति और स्नेही पिता था। फिर उसकी खुद की गलतियाँ और विफलताँ जाती तेज़ रफ़्तार ज़िन्दगी में सब कुछ बिगाड़ दिया बच्चा को, पति पत्नी सम्बन्ध का, दफ्तर में उसकी स्थिति का। धान के अधिवृत्त में महत्वपूर्ण नाटकों की तरह यह भी सनातन समस्याओं को और उलझाती समसामयिकता का नाटक है। लेकिन इस कथा का वर्णन करने के ढंग जुदा जुदा हैं। कुछ नाटककार इतना सहज सरल विश्वसनीय ढंग से कहते हैं जैसे ‘कस्तूरी मग’ में दशगण्डे और सामांश अदालत जारा है में विजय तेन्दुकर। एक दूसरा तरीका नव मानवाद का रूप है जिनमें अमर्याद का एक धाकपक और बुद्धिमत्तापवाद के रूप में पेश किया जाता है। ‘द्रौपदी’ में ‘आधे-प्रधूर’ वाला यही दूसरा तरीका अपनाया गया है। अंतर केवल एक है माहन राकेश न दासदी के उपागन बटारन शुरू किया तो सभी सम्भावित चारित्रिक कमजोरियों के साथ

नायक की आर्थिक विपन्नता को भी तपट निया, सुरेन्द्र वर्मा ने गरीबी के बिना काम चला लिया है।

लेकिन और भायनी में 'द्रौपदी' में सतही विश्वसनीयता के नीचे बहुत कुछ है जो अविश्वसनीय और मात्र लेखक के मनोसंसार में उपजा और संस्थित है। नर-नारी सम्बंधों की ही बात ले लीजिये। दिल्ली जैसे महानगरों के कुछ उच्चवर्गीय परिवारों की दान छोड़ दें तो कितने हैं ऐसे परिवार जिनमें अजना से पहले रजना और अजना के बाद मददा वाली चटखारेदार स्थिति रहती है? अश्लील इस नाटक में कुछ नहीं है। जिनको इस नाटक में कुछ अश्लील लगता है उनका वीढ़िक विकास या उनके मेदे में कुछ गड़बड़ है। कहने लायक बात यह है कि द्रौपदी के नर-नारी सम्बंधों के चित्रण में एक सतही, किशोर मुहफटपन और बौशल या 'फिनेस' की अनावश्यक कमी है। वेद है कि इस मामले में श्री सुरेन्द्र वर्मा ने मोहन राकेश का 'आधे अंधूरे वाला मॉडल अपनाया है। लेकिन सैंक्स जैसी गहरी चीज का पगता में ढालना परिपक्व नाटककारिता नहीं है।

नाटक का पहला अंक तो खैर, फिर भी गनीमत है, लेकिन दूसरा अंक तो अनावश्यक भाग-दोड़, चिल्ल-पुकार और प्लेंश बका और सिलहूटा की भरमार के कारण एकदम अधकचरा और प्रभावहीन हो गया है। एक व्यक्ति के पांच रूप और उनमें से किसी एक के बोलन पर मनमोहन का इस कदर हड़कम्प मचाना? नाटककार ने सूत्र तो बहुत से फँसा लिए हैं लेकिन वे उससे सम्भलते नहीं, ताना सा ढाल लिया है वान नहीं पड़ पाता।

सुरेन्द्र वर्मा का शायद यह पहला बड़ा नाटक है, इसलिए इन कमजोरियों के बावजूद भविष्य में उनसे बेहतर चीजों की अपेक्षा की जा सकती है। लेकिन आम शिवपुरी का क्या हुआ? पात्रों का संचालन, अभिनय, लाईटिंग निर्देशन के सभी प्रमुख अंग स्तर से नीचे हैं। उदाहरण के लिए अजना रस्तोगी का प्रसंग तो मंच के बायें सामने वाले कान में पड़ा किया गया है लेकिन अनिल वर्मा और अल्का-राजेश वार्न दृश्य मंच के पीछे काफी निचल घरातल पर संयोजित किए गये हैं—जिससे नकाबें और भी अप्रिय लगन लगती हैं। और इसी के साथ जुड़ा हुआ एक अन्तिम प्रश्न। स्पष्ट लाइटों के उपयोग और प्रकाश-प्रवस्था के परिवर्तन से नाटक के प्रभाव को बढ़ाना तो विलुप्त जायज है लेकिन इसी चीज का इतना आग बढ़ना कि पूरे टाइम लाइटों की गुपचुप चलती रहे क्या उचित है? इतना अनावश्यक रूप से उलझा हुआ प्रकाश संयोजन साथ लेकर हम अपनी नव-नाट्य विधा का कितनी दूर और कितनी जगहों पर ल जा सकेंगे?

लोकप्रिय नाटक ? अच्छा नाटक ?¹

8 नवम्बर को जयपुर में पद्मीराज कपूर की स्मृति में आयोजित नाट्य समारोह का उद्घाटन करते हुए उत्पलदत्त ने कुछ विचारार्त्तजक बातें कही। भारत में उपलब्ध सांस्कृतिक व भाषाई विभिन्नताओं के परिप्रेक्ष्य में किसी एक राष्ट्रीय रंगमंच की बात बेमानी है। नाट्य की संसरणिका का कानून सुधार की अपेक्षा रखता है—नाटककार का कानून लागू करने वालों से कम डिम्पेनार मानना मूलतः गलत है। किसी प्रदेश का सच्चा थियेटर उसकी जनभाषा में ही हो सकता है और इस दृष्टि से राजस्थानी रंगमंच का उद्भव अभी होना है। नाटक के क्षेत्र में पश्चिम का अध्यानुकरण न जाति है न जरूरी, क्योंकि वहाँ के वाद यहाँ आते आते बासी हो चुके हैं और खुद हमारी परम्पराओं में प्राधुनिक समझे जाने वाले तत्त्व पहले से मौजूद हैं। ग्राम साहित्यिक विधाओं के मुकाबले में नाटक वही अधिक धाज और अभी की चीज है—उसे अपने रचनाकाल में ही स्थापित थथवा धस्वीकृत होना होता है इसलिये दशका से उसका तादात्म्य खल्लरी है, हमारे दशक रामायण व महाभारत में निगूढ़ दशन की आत्मसात कर सकते हैं इसलिये नाट्य के लोकप्रिय न हान की बात दशकों की तथाकथित नासमभी पर लाकर नहीं तोड़ी जा सकती।

इस आखिरी बात की ही चर्चा नाट्य-समारोह के नाट्य के विशिष्ट सदस्य में धाज हम करेंगे।

यह ता स्पष्ट ही है कि पिछले 25 वर्षों में एक नये प्रकार का शहरी रंगमंच हमारे बीच विकसित हुआ है। नई कहानी और नई कविता के वजन पर हम उसे 'नया नाटक' भी कह सकते हैं। जिस प्रकार लक्ष्मी से लेकर कमलेश्वर तक का और हरिऔध से लेकर सर्वेश्वर तक का सफर हमारे उपन्यास और कविता में तय किया है, वैसे ही हमारा नाटक भारतेन्दु से लेकर राक्षस तक पहुँचा है। यह नाटक अपने पूर्ववर्तियों की तुलना में अधिक मध्यवर्गीय, सामाजिक सदस्य प्रधान, व्यक्तिवादी और विज्ञानवादी समस्यामूलक और बोद्धिम है। उसने काल स्थान और कथानक की त्रयी का ताड़ा है और प्रयोगपरमिता को अपनाया है। फ्रापट, युग, घनेट, ब्रेहन, जने और साज इत्यादि का प्रभाव उसके ऊपर गहरा पड़ा है।

अतः यह कोई ताज्जुब की बात नहीं है कि हमारा यह नया नाटक संस्कृत और लोक नाट्य की परम्परा तथा अपने पूर्ववर्ती नगरीय रंगमंच पारसी थियेटर, धार्मिक ऐतिहासिक नाटक, नौटंकी इत्यादि सभी से अलग हटकर अपने आपका

स्थापित करने की कोशिश करना रहा है। लाजिमी तौर पर उसे एक नये सिरे से अपना दशक धम बनाने की जरूरत पड़ गई है। बगाल महाराष्ट्र इत्यादि जहाँ पहले से स्थापित पारम्परिक रंगमंच पर ही क्रमशः नये किस्म की समस्या मूलक नाटक खेले जाने लगे थे और एक सहज सन्तुष्टि सम्भव हो गया था, की बात छ्दा दें तो यह अलग-अलग बलाओं में स्थापित नाटक और दशकधम की स्थिति है। ग्रामीण व्यक्ति की ता खैर बात ही छोड़ दे, ग्राम शहरी व्यक्ति को भी ग्राज का नाटक अपरिचित, उबझा हुआ और उलझा देने वाला लगता है। दूसरी ओर पारम्परिक नाट्यरूप या तो उसे उपलब्ध नहीं हा पात या वे उसको बचकाने और बेमानी लगते हैं। इस शून्य का भरा है फिटमो ने अपने सतही कूहड़ पचरण मनोरंजन से। शास्त्रीय संगीत और समानांतर सिनेमा की तरह नया नाटक एक सीमित धम का शोक नशा या स्टण्ट है और यही कारण है कि धूम फिरकर इने गिन लाग या दल उही उ ही चेहरो या खाली कुर्सिया के लिए नाटक करते पाय जात हैं। इधर के दिनो म स्थिति कुछ सुधरी जरूर है लेकिन अभी भी नये नाटक को एक मुनिश्चित दशक धम मिलना शेष है।

यहाँ दो एक बातें तो खैर शुरु से ही कही जा सकती ह। एक तो यह कि हमारा नाटककार अपने रचना धम अपने अ दर के आवेग और नय उफान भरे साच का प्रकट, मूत कर पाने की प्रक्रिया में इतना लिप्त है कि प्रक्रमर उस दशक के दृष्टिकोण से साचने का अवकाश नहीं हाता या फिर यह इसके लिए अपनी कृति में कोई फेरबदल नहीं करना चाहता। दूसरी बात यह ह कि बैस भी कला क क्षेत्र में होने वाले हर अभिनव प्रयोग को ग्राम लोगो की स्वीकृति मिलते मिलते समय तो लगता ही है और फिर भी यह मुनिश्चित नहीं हाता कि समाज के सभी धम उसे अपना लेंगे।

इसीलिए यह इच्छा करना कि नाटक का दशक-धम विस्तृत हो और यह अपेक्षा रखना कि नाटक सिसियर हो दिखावटी नहीं, सहज हो चमत्कार और चतुराई का नहीं प्रयोगधर्मी हो—लेकिन ओढी हुई अनावश्यक दुल्हता से आश्रित न हो। एक बात है और यह साचना या कहना कि केवल मान दशक की सत्पा से किसी नाटक क अच्छे या बुर होने का फैमला किया जा सकता है बिल्कुल दूसरी। उत्पलदत्त प्रेसागह में ग्राम आदमी को देखना चाहत है जरूरी हो तो उसके लिए नुक्कड़ा पर नाटक करना चाहते हैं लेकिन क्या उनकी अभिनीत फिल्म भुवन शोम इतवार के इतवार चलती है इसी से उसका बुरा कहा जा सकता है ? और इस सद्धम में रामायण महाभारत की चर्चा भी बहुत प्रासंगिक नहीं।

असल में यह प्रश्न हमारे पूरे आर्थिक सामाजिक परिवेश से भी जुग हुआ है। कहा गीर कितने लाग के पास है वह शिक्षा, समृद्धि और फरसत जा उनको मनोरंजन के साथ मनोमथन के लिए भी तैयार रहने और मनोरंजन के मामले

लोकप्रिय नाटक ? अच्छा ना

8 नवम्बर का जयपुर में पुष्पराज कपूर की समारोह का उद्घाटन करते हुए उत्पलदत्त ने कुछ भारत में उपलब्ध सांस्कृतिक व भाषाई विभिन्नता राष्ट्रीय रंगमंच की बात बेंगाली है। नाटका की से प्रेक्षा रखता है—नाटककार का मानून लागू व मानना मूलतः गलत है। किसी प्रदेश का सच्चा हि हो सकता है और इस दृष्टि से राजस्थानी रंगमंच नाटक व क्षेत्र में पश्चिम का अधानुकरण न उठाने बाद यहाँ प्रातः-प्राते बासी हो चुकते हैं और खुद हर समझे जाने वाले तत्त्व पहने स मौजूद हैं। अथ म में नाटक वही अधिक आज और अभी की चीज है—स्थापित अथवा अस्वीकृत होना होता है इसलिए जरूरी है, हमारे दशक रामायण व महाभारत में सँ सक्त हैं इसलिये नाटका के लोकप्रिय न होने व नाममभी पर लाकर नहीं तोड़ी जा सकती।

इस आखिरी बात की ही चर्चा नाट्य-समारोह में आज हम करेंगे।

यह तो स्पष्ट ही है कि पिछले 25 वर्षों में ए हमारे बीच विकसित हुआ है। नई कहानी और 'नया नाटक' भी कह सकते हैं। जिस प्रकार ख और 'हरिऔध' से लेकर सर्वेश्वर तक का सफर तय किया है, वस ही हमारा नाटक भारतेन्दु व यह नाटक अपने पूर्ववर्तियों की तुलना में अधिक प्रधान, व्यक्तिवादी और विज्ञानवादी समस्त काल, स्थान और कथानक की श्रया को तोड़ा है। फायर, युग, बैकेट ब्रेस्त, जने और सात्र गहरा पड़ा है।

अतः यह कोई ताज्जुब की बात नहीं है कि और 'नाट्य' नाटका की परम्परा तथा अपने पूर्ववर्तियों धार्मिक ऐतिहासिक नाटका नौटंकी इत्यादि व

तिकता न उसके प्रभाव का कम किया। चीन की दीवार मेक्स फिण का प्रसिद्ध प्रहसन है—जिसमें एक आर आज की विभीषिका और विसमृतियों को भूतकाल सजाया गया है और दूसरी ओर आज के सदमों में गुजर हुए दिना की महानता और तदवीरा की अप्रासंगिकता को उकेरा गया है। लेकिन एक तो नाटक का प्रस्तुतीकरण कमजोर था और दूसरे रोन लायक बात पर हंसने की तकनीक ने आम दशका को पशोपेश में रखा। सप्रेषण की यही समस्या तिराड और ‘गिनीपिग’ में और भी गहरे रूप में उपस्थित हुई। गुजराती में खेले गये तिराड में पति-पत्नी और पत्नी की बहन के बीच चलने वाले घात-प्रतिघात तो छैर समझ में आये लेकिन आघो स्टेज का घेरकर कमरा न० 71 की आयोजना की उपादयता अस्पष्ट रही। चीन का दीवार की भाँति ‘गिनीपिग’ भी हर युग में अलग अलग मुलौटे पहनकर सतत मौजूद रहते आय उत्पीटन और शापण के सयनों की कहानी कहता है। लेकिन दशक के सामन वही समस्या रहती है। ‘शतरज के मोहने में वह दूसरा पर हँसता है। एक पीडाविहीन सुखद क्यासिस का अनुभव करता है। लेकिन ‘गिनीपिग’ देखते हुए वह शकालु हा उठता है कि नाटककार उस खुद अपन ऊपर हमने खुद अपन गयेजान में भाकने के लिए तो प्रवृत्त नहीं कर रहा? और जाहिर है कि आम दशक अपने मगोरजन के कयाब में गुत्थिया, शकाआ, उलभनो आत्मावलाकन की इन छाटी-बड़ी हडिडयो को ज्यादा पसंद नहीं करता।

अस्तु विभिन्न प्रकार के ऐसे नाटकों से ही आधुनिक नाटक का मतरगी और समकालीन सामानावना बना हुआ है। ‘गिनीपिग’ अपनी जगह उतना ही सफल दृष्टवपूर्ण है जितना ‘शतरज के मोहने’। य नाटक निरन्तर नई जमीन तोड़ दशक पदा कर रहे हैं और विभिन्न कोणों, विविध तकनीकाओं और संक्रमण के इस युग की तस्वीरे हमारे सामन पेश कर रहे हैं।

सफल और उपयोगी आयोजन था। कुलभूषण खरबदा बादर लॉ, कसाश पड्या और अलका राव इत्यादि किया जावगा। टिकट दरें ज्यादा थी और 1५ थी। बेहतर उद्घोषणाओं से इनमें कई लाया जा सकता था।

टेंगा नाटक—“हम लोग”¹

और एक है हमारा अधेरा ससार। ससार

म जायम उठाने के लिए भी प्रवृत्त कर ? किन्तु लोग हैं जो नाटक के लिए या पांच रुपये खर्च करके अपने का अपन से एक निमेष साक्षात्कार की स्थिति में डालना चाहते ? हम स्वीकारना होगा कि अभी हमारी जनता का बहुत बड़ा प्रतिशत किसी गम्भीर समस्या के गम्भीर विवेचन की बजाय हल्का-फुल्का मनोरंजन मांगता है। फामूला फिल्मों, फिल्मी गीतों और रंगमंचों और सतही रम्याभिरुचि के उपयोगों की अकूत लोकप्रियता इसी तथ्य को रसायित करती है। ऐसे में नाटक का अछड़ा होना बहुत आम बात को दर्शने लायक लग सकेगा करने वाला होना काफी है। जाहिर है कि जान-बूझकर और अनापश्यक रूप में पैदा की गई जटिलता का कोई हमी नहीं हो सकता और न यह जरूरी है कि अच्छे नाटक का मुह हमेशा चावड़े की तरह उठना हुआ था कि शुद्ध मनोरंजन की दृष्टि से भी अच्छा नाटक लिखा जा सकता है।

नाट्य समाराह में जैन गय सात नाटकों को अब हम ऊपर नहीं गई बातों की कसौटी पर कम लें। सबसे ज्यादा जो नाटक पसंद किया गया वह पी० एल० नेशनल का 'शतरंज के मोहरे' या 'कस्तूरी मूस' था, जिस इच्छा न बड़ी दक्षता में लेला। यह एक उदाहरण है ऐसे नाटक का जो एक हजार रातों तक खेला जा सकता है और जिस जैसा मुहावरा है बच्चे, बूढ़, जवान और स्त्रियाँ सभी पसंद करेंगे। नाटक में त्याग तप और सेवा के बड़बोले वितण्डावाद और एक सहज सरल सच्चे जीवन क्रम की टकराहट का सजीव सम्पूर्ण और राख चित्रण है। नाटक हँसाता है तो रुला भी सकता है। लेकिन इस सबके साथ ही नाटक में अतिरिक्तता है समस्या का सरलीकरण और हास्य तथा कल्पना के लिए हर परिस्थिति का एक चतुर लेकिन फिर भी काशस दोहन है। वह कुछ-कुछ श्रुति केश मुखर्जी की 'आनंद', 'गुडडी' और 'गवर्ची' फिल्म जैसा है। वह हमको दर्पण दिखाकर देखने नहीं करता बल्कि हम अंतर्गत मन में जो हुना चाहते हैं और हो नहीं पाते उस पर हँसकर और हम हँसाकर हमको आश्वस्त कर देता है।

एक और 'गुड' और 'जसमा ओउन' भी पसंद किये गये क्योंकि वे हँसते हँसाते रहे और दर्शकों को उत्तमन से बचाये रहे। दशक का एक और गुड की नायिका की उत्तमन में कुछ विशेष तेना-दना नहीं है। वह उनके गुरु के परिवेश की मनकियों पर कहवहे लगाकर फिर उस परिवेश की तमाम विसंगतिमा के साथ निरपेक्ष मंद अस्तित्व की स्थिति में नोट घाता है।

इसके विपरीत 'हयमदन' और 'जीन की बीमार' बहुत अच्छे नाटक होते हुए भी कम लोगों के पन्ने पड़े। 'हयमदन' सिरों की बदला-बदली की पुरानी कहानी को सावनाट्य की शली में डालकर नारी हृदय की चिरंतन दुविधा और आधुनिक जीवन के व्यथन से जोड़ता है। वह एक बहुत सुन्दर और महत्वपूर्ण प्रयोग है लेकिन कहीं-कहीं उसने धीमी गति और अस्पष्ट सावे

तिकता न उसके प्रभाव का कम लिया। चीन की दीवार भक्त पिश का प्रतिद्वंद्वी प्रहसन है—जिसमें एक और भाज की विभीषिका और विसंगतिया का भूतबाल सजाया गया है और दूसरी और भाज के सदस्यों में गुजर हुए दिनों की महानता और तदवीरों की अप्रासंगिकता का उन्नीचा गया है। लेकिन एक तो नाटक का प्रस्तुतीकरण कमजोर था और दूसरे रान लायक घात पर हसन की तकनीक ने आम दर्शकों का पक्षोपेक्ष न रखा। संप्रेषण की यही समस्या तिराड और ‘गिनीपिग’ में और भी गहरे रूप में उपस्थित हुई। गुजराती में खेत गया तिराड में पति-पत्नी और परती की गहन के बीच चलने वाले घात प्रतिघात ता खर समझ में आये लेकिन आधी स्टेज का घेरेकर कमरा न० 71 की आयोजना की उपाययता अस्पष्ट रही। चीन की दीवार की भाँति ‘गिनीपिग’ भी हर युग में अलग अलग मुखौटे पहनकर सतत मौजूद रहते आय उत्पीड़न और शाप का सपना की कहानी कहता है। लेकिन दर्शक के सामने वहाँ समस्या रहती है। ‘शतरंज के माहुरे’ में वह दूसरा पर हसता है। एक पीढ़ीविहीन सुखद कैथॉसिस का अनुभव करता है। लेकिन ‘गिनीपिग’ दखते हुए वह शकालु हो उठता है कि नाटककार उस छुद अपने ऊपर हँसन, खुद अपने गगन में भाकन के लिए ता प्रवृत्त नहीं कर रहा और जाहिर है कि आम-दर्शक अपने मनोरंजन के बजाय में गुप्तियाँ शकाया, उत्तमना आत्मावलाकन की इन छोटी-सी हडिडया को ज्यादा पसंद नहीं करता।

अस्तु विभिन्न प्रकार के नाटका सही आधुनिक नाटक का मतरणी और समकालीन तानाशाह बुला हुआ है। ‘गिनीपिग’ अपनी जगह उतना ही सफल और महत्वपूर्ण है जितना ‘शतरंज के माहुरे’। य नाटक निम्नतर नई जमीन तोड़ रहे है नय दर्शक पैदा कर रहे है और विभिन्न भाषी विविध तकनीकों से अनिश्चय, सनास और सक्रमण के इस युग की तस्वीर हमारे सामने पेश कर रहे हैं।

नाट्य समारोह एक सफल और उपयोगी आयोजन था। कुनभपण खरबदा कीमती आनन्द मुगन घोष कातर खाँ, बैलाव पड्या और अलका गव हत्यादि का अभिनय लभ्य समय तक याद किया जावेगा। टिकट दरें ज्यादा थी और प्रस्तुतीकरण का कोई एक ढर्रा नहीं था। बहतर उद्घोषणाओं से इनमें से कई नाटकों का दर्शकों के और नज़दीक लाया जा सकता था।

दुविधा के सींगों पर टँगा नाटक—“हम लोग”¹

एक अंधेरा डिव्वा है रेल का। और एक है हमारा अंधेरा ससार। ससार

म जोखम उठाने के लिए भी प्रयत्न कर ? विनने लोग हैं जो नाटक के लिए नस या पाच रुपये खर्च करके धपने को धपने से एक निमम सादातार की स्थिति में डालना चाहते ? हमें स्वीकारना होगा कि अभी हमारी जनता का बहुत बड़ा प्रतिशत किसी गम्भीर समस्या के गम्भीर विवेचन की बजाय हल्का फुल्का मनोरजन मागता है। फामूता फिल्मों, फिन्मी गीतों और मैगजीनों और सतही रूमानीयत के उपायाओं की अबूत लोकप्रियता इसी तथ्य को रस्ताबित करती है। एम म नाटक का अच्छा हाना कहन 'नायक' यात को दायन सायन ढग स पेश करने वाला होना काफी है। जाहिर है कि जान-बूझकर धीरे धनायसयक रूप स पैदा की गई जटिलता का कोई हामी नहीं हो सकता और न यह जरूरी है कि अच्छे नाटक का मुह हमेशा धोवटे की तरह लटका हुआ हा फयाकि शुद्ध मनोरजन की दृष्टि म भी अच्छा नाटक लिखा जा सकता है।

नाट्य समाराह मे खेल गये मात नाटका का अब हम ऊपर बही गई बातों की बसोटी पर बस देखें। सबसे ज्यादा जा नाटक पसंद किया गया वह पी० एल० दशपाण्डे का 'शतरंज के मोहर' या 'वस्तूरी मूय' था, जिस इप्ता ने बड़ी न्यता स देना। यह एक उदाहरण है ऐसे नाटक का जो एक हजार रातों तक लेना जा सकता है और जिस जैसा मुहायरा है बच्चे बूढ़ जवान और स्त्रियाँ सभी पसंद करेंगे। नाटक म त्याग, तप और सेवा के बढवाले वितण्डायाद और एक सहज सरल सच्चे जीवन क्रम की टकराहट का सजीव सम्पूर्ण और राचक चित्रण है। नाटक हैमाता है तो रला भी सकता है। लेकिन इस सबके साथ ही नाटक मे अतिरजना है समस्या का सरलीकरण और हास्य तथा करुणा के लिए हर परिस्थिति का एक चतुर लेकिन फिर भी काशस दाहन है। वह कुछ-कुछ ऋषि केश मुखर्जी की आनंद गुहड़ी और बावर्ची' फिल्म जैसा है। वह हमको दपण दिखाकर बचन नहीं करता बल्कि हम अतमन म जो हाना चाहते हैं और हो नहीं पाते उस पर हसकर और हमें हँसाकर हमका आश्वस्त कर देता है।

एक और युद्ध और जममा ओढन भी पसंद किया गये क्योंकि वे हमने हँसाते रहे और दशक को उलभन स बचाये रहे। दशक का 'एक और युद्ध' की नायिका की उलभन स कुछ विशेष देना देना नहीं है। यह उसके खुद के परिवेश की भनकियों पर कूहकहे लगाकर फिर उस परिवेश की तमाम विसयतियों के साथ निरपेक्ष सह अस्तित्व की स्थिति म लोट आता है।

इसके विपरीत हयवदन और 'चीन की दीवार' बहुत अच्छे नाटक होते हुए भी कम लोग के पन्ते पड़े। हयवदन सिरों की अदला बल्नी की पुरानी कहानियों का लोकनाट्य की शली म ढानार नारी हृदय की निरतन दुविधा और आधुनिक जीवन के बेमेलपन से जोड़ता है। वह एक बहुत सुन्दर और महत्वपूर्ण प्रयोग है लेकिन कहीं-कहीं उसकी धीमी गति और अस्पष्ट साथे

तिक्ता ने उसके प्रभाव का कम किया। 'चीन की दीवार' मेकम पिश का प्रसिद्ध प्रहसन है—जिसमें एक आर आज की विभीषिका और विसमृतियों का भूतकाल से जोड़ा गया है और दूसरी ओर, आज के सदर्थों में गुजर रहे दिना की महानता और तदवीरा की अप्रासंगिकता का उकेरा गया है। लेकिन एक तो नाटक का प्रस्तुतीकरण कमजोर था और दूसरे रान लायक बात पर हंसन की तकनीक न आम दर्शकों का पशोपेश में रखा। संप्रेषण की यही समस्या तिराड और 'गिनीपिग' में और भी गहरे रूप से उपस्थित हुई। गुजराती में खेले गये तिराड में पति-पत्नी और पत्नी की बहन के बीच चलन वाले घात प्रतिघात तो खैर समझ में आये लेकिन आधी स्टेज को घेरकर कमरा न० 71 की आयोजना की उपादेयता अस्पष्ट रही। 'चीन की दीवार' की भांति 'गिनीपिग' भी हर युग में अलग-अलग मुखौटे पहनकर सतत मौजूद रहते आये उत्पीड़न और शाप के सपनों की कहानी कहता है। लेकिन दर्शकों के सामने वही समस्या रहती है। 'शतरंज के मोहर' में वह दूसरा पर हंसता है। एक पीड़ाविहीन सुख के न्यासिस का अनुभव करता है। 'लेकिन 'गिनीपिग' दखत हुए वह शकालु हो उठता है कि नाटककार उस खुद अपने ऊपर हमन खुद अपने गरीबान में भाकन के लिए तो प्रवृत्त नहीं कर रहा? और जाहिर है कि आम-जन अपने मनोरंजन के कवाच में गुत्थियों, शकाओं उलझनों आत्मावलाकन की इन छोटी-बड़ी हड्डिया को ज्यादा पसंद नहीं करता।

अस्तु विभिन्न प्रकार के ऐसे नाटकों से ही आधुनिक नाटक का मतरंगी और समकालीन तानाबाना बुना हुआ है। 'गिनीपिग' अपना जगह उतना ही सफल और महत्वपूर्ण है जितना शतरंज के मोहर। ये नाटक निरंतर नई जमीन तोड़ रहे हैं, नये दर्शकों पैदा कर रहे हैं और विभिन्न कोणों विविध तकनीकों से अनिश्चय मनास और सक्रमण के इस युग की तस्वीर हमारे सामने पेश कर रहे हैं।

नाट्य समारोह एक सफल और उपयोगी आयोजन था। कुलभरण खरबदा कीमती आनंद सुवाल धाय कादर खा, कैलाश पड्या और अलका राव इत्यादि का अभिनय नभ्य समय तक याद किया जावेगा। टिकट दरें ज्यादा थी और प्रस्तुतीकरण में कोई एक दर्जा नहीं था। बहतर उदघाटणाओं से इनमें से कई नाटकों का दर्शकों के और नजदीक लाया जा सकता था।

दुविधा के सींग पर टंगा नाटक—“हम लोग”¹

एक अंधेरा डिव्वा है रेल का। और एक है हमारा अंधेरा ससार। ससार

अधेरा तो क्या है—अच्छा भला मूरज रोज लगता है उसम अधेरा है हमारी अधनी जीवन-व्यवस्था का। अधेरा है हमारी अधनी जेहनियत का। सर मुसाफिरा स भरा वह अधेरा डिब्बा प्रतीक है इस समष्टि का, जैसे हम इस घने समाज म रहते हैं न लड़ते भगडते टुच्चेपन के साथ बिच बिच करते उदयमविहीन, रात भीचते वैसे ही हालत उन मुसाफिरो की है। वो सबर ने लिया है न 'चोरगी' में-मष्टि म जिनना मान-द था जितना सौ-दय था सारा कुछ पच्ची य अधिचागी मनुष्या न समाप्त कर दिया है। बच गया है बचत दु त किसी क लिए भी वही भी मुन का एक भी कण नहीं है।

हाँ ता तात्कालिक समस्या अधेरे की है। डिब्बे य तरह-तरह के लाग हैं। बातचीर हैं हाथचीर है बचवानी हैं, भरवादी हैं। सान-अरगल बच्च पैदा करके भारतमाता की गाँ हरी रत्न वाले मानव-रूपि पडित हैं नवनी मरहम बेचने वाला है नकली अधा है एक सिगरेट घौने वाला है तो एक धूम्रपान के सारे खतर जानत वाला। और सप्रसे बढकर एक भासन प्रसवा नागी और है एक युवक जो खासतौर पर इस नागी की छातिर विजली वाले की नलाण म भटवता रहता है। और हाँ, एक सूत्रधार है जा इस प्रतीक को समष्टि स जाडता चलता है एक गहन निराशावादी वक्तव्य धार धार देकर। यानी कि हम नाय एक अधेरे ताबूत म बँ सवसयर रहे हैं। एक दध अपने चेहरे पर मुस्कराहट पट कर रहा है। बार-बार हँसत हुए एक ददनाक चील भीत के कुएँ म चक्कर पाट रही है। मर्मांतक पीडा को भोगते हुए हम भटटहास करने लगते हैं। दशक एक मज्जेदार तमाशो के इतजार की मुद्रा मे है वगैरह।

लाइट नहीं आती, नवयुवक प्लेटफाम की बदहवास भीड म परेशान पूछना घूमता रहता है। लेकिन विजली वाला न हुआ गोया भगवान हा गया है—मिलता नहीं। बल्कि भगवान से मिलाने का नम भरन वाने भोगेवर महाराज ता मौजूद भी हैं। नहीं है कोई ता विजली वाले का अता पता जानने वाला हालांकि सब यही कहते हैं—यही वही हागा।

हताश युवक डिब्बे म लौट आता है। भर वह डिब्बे के लोको को अपनी मदद आप करने के लिए ललकारता है। एक मजबूत सहयात्री (स्वयं वह युवक नहीं।) को डिब्बे की दीवार म सिर मारने के लिए तैयार किया जाता है। ताबूत की दीवार पर चाट पडती है। प्रकाश आता है। चला जाता है। दुबांग सिर का एक्शन फ्रीज। सूत्रधार का स्वगत ताबूत सवस कुझाँ पेट ज़रूरता के पेट पर हाथी का पाव। नाटक की समाप्ति। नाटक यानी अमतराय का हम लोग उफ यही वही हागा' जिसे कल्चरल सोसायटी आफ राजस्थान ने रवीन्द्र मंच पर जय पुर म 30 दिसम्बर और 1 जनवरी को पहली पहली बार मंचित किया।

मूल नाटक मैंने पढा नहीं है। लेकिन इतना तो जाहिर ही है कि उसम काफी

कुछ जाड़ा गया है मचीकरण के सिलसिले में। नेताओं के भाषण इत्यादि के दृश्य या तो जोड़े गए हैं या लम्बे खींचे गए हैं। अंत पर कुछ कुछ ‘सकेत’ के ‘जस्मा आदन’ के उस परिवर्तित अन्त की भूलक है जिसके अंतगत राजा का छोड़ा के आगे हार मानते दिखाया गया है। जन समूह वाले दृश्यों के संयोजन और संवादों की अदायगी ने ‘एक और युद्ध’ की याद ताजा की।

जो भी हो। यह तीसरे अंक में जनता को कम में प्रवृत्त होने का आह्वान और जनता के, एक भोंडे प्रतीक द्वारा ही सही, सचमुच कमरत हा जाने की ‘आदर्श’ परिणति ही नाटक की सबसे बड़ी कमजोरी बन गई है। यहां नाटक जान-बूझकर दुविधा के सींगों पर टंग जाता है। एक ओर तो उसका आग्रह है तादत से बाहर निकलने का मार्ग दिखाने, ‘अप्य दीपा भव’ के दर्शन की विजय दिखाने का। इससे जनित मजबूरी में वह सिर की चोट से बिजली सुधारने तक पर उत्तर आता है—माना बिजली सुधारने के लिए आमतौर पर ही कनेक्शन जाचने प्यूज बाधने इत्यादि की नही हथौड़े के साथ ठोकापीटी की दरकार रहती है। लेकिन दूसरी ओर वह इस प्रतीक को चरम स्थिति तक निबाहने में भी अपने का विवश पाता है क्योंकि यदि इस विकट प्रयोग के द्वारा ही सही, बिजली सच-मुच आ जाती है तो प्रतीक का तिलस्म जा, प्रतीक ही की भाषा में, अंधेरे में ही परवान चढ़ा है, एक हास्यास्पद प्रकाश व एटी-क्लाईमेक्स में धुल जाना है। इसी दुविधा में पड़कर नाटक एक बार फिर जो जहरत से एक बार बहुत ज्यादा साबित होता है ‘सूत्रधार शरण गच्छामि’ की राह पकड़ता है।

‘हम लोग’ की समस्या उन तमाम नाटकों की है जो रोने वाली बात का ठहाके वाले आयोजन के साथ पेश करते हैं। दूसरे शब्दों में, यह उन तमाम गंभीर प्रहसनों या व्यंग्य नाटकों की समस्या है जिनकी विषयवस्तु मानव स्थिति की हँसती हुई चीख है और जो ‘हम लोग’ में ही अंधेरे डब्बे के एक यात्री के शब्दों में, ‘हँसे ना तो क्या करें, कितना अंधेरा है’ वाले विद्रूप से मुख्यातिथ होते हैं। ऐसे नाटक में यदि हास्य पक्ष प्रबल हो जाए, यदि हास्य कच्चाटने का माध्यम नहीं, बलोरोफाम हो जाए तो वह लाख लोकप्रिय सही मात्र एक कामडो या हास्य रचना होने के नजदीक पहुँच जाता है जैसा पी० एल० देशपाण्डे के ‘कस्तूरी भग’ के साथ हुआ है। यदि मसखरापन स्वयं अपने आपमें एक पूरा नाटक बन जाए और नाटक की गंभीर अन्तकथा से न जुड़ पाय तो नाटक का प्रहसन-पक्ष प्रधान हो जाता है जैसा ‘एक और युद्ध’ और ‘शुतुरमुग’ में होते हम देख चुके हैं। इसके विपरीत यदि मजाक और प्रतीक बहुत गंभीर हो जायें, जनता की ग्रहण शक्ति से ऊपर ऊपर होकर निकल जाएँ तो भी, गिनीपिग की तरह नाटककार जो चीख सुन पा रहा है, उसे नशको तक सम्प्रेषित नहीं कर पाता। आदर्श स्थिति यह है जिसमें दर्शक हँसते हँसते ठिठककर सोचने पर मजबूर हो जायें और

अधेरा तो क्या है—अच्छा भला सूरज रोज उगता है उसम अधेरा है हमारी अपनी जीवन-व्यवस्था का। अधेरा है हमारी अपनी जेहनियन का। मर, मुसाफिरा स भरा वह अधेरा डिब्बा प्रतीक है इस समष्टि का जैसे हम इस बड़े समाज म रहते हैं न लडत भगडते, टुच्चेपन के साथ निच निच करते, उदयमविहीन, रीत भीगते वैसे ही हालन उन मुसाफिरो की है। वाशवर ने लिखा, है न 'चोरगी' म-सष्टि म जितना मान था जितना सौंदर्य था सारा कुछ पथी व अधिचारी मनुष्या न समाप्त कर दिया है। बच गया है केवल दु स किसी व लिए भी वही भी मुग का एक भी नण नही है।

हां ता तात्कालिक समस्या अधेरे की है। डिब्ब म तरह-तरह व साग हैं। बानवीर हैं हाथवीर हैं बबवाणी हैं, भववादी हैं। सान-रसाल बच्च पैदा करन भारतमाता की गाद हरी रखने वाले मानव-नृपि पडित हैं नन्ही मरहम बचने वाला हैं नन्ही अधा है एक सिगरेट धौकने वाला है तो एक घूँघ्रपान के सारे खतरे जानने वाला। और सबसे बडकर एक आसन प्रसवा नारी और है एक युग जो खासतौर पर इस नारी की खातिर विजली वाल की तलाश म भटकता रहता है। और हाँ एक सूत्रधार है जो इस प्रतीक को समष्टि स जाडता चलता है, एक गहन निराशावादी वक्तव्य बार बार देकर। यानी कि हम साग एक अधेरे तावत म व सक्स कर रहे हैं। एक द अपने चेहरे पर मुस् राहट पट कर रहा है। बार-बार हसते हुए एक ददनाक चीस मोत के कुएँ मे चक्कर काट रही है। मर्मानक पीडा को भीगते हुए हम घट्टहास करन लगते हैं। दशक एक मजेशार तमाशो के इतजार की मुद्रा म है बगरह।

लाइट नही आती नवयुवक प्लेटफाम की बदहवास भीड म परेशान पूछता घूमता रहता है। लेकिन निजली वाला न हुआ गोया भगवान हा गया है—मिलता नही। बन्कि भगवान से मिलाने का दम भरन वाले 'भोगेश्वर महाराज' तो मौजूद भी है। नही है कोई तो विजली वाले का अना पता जानने वाला हालांकि सब यही कहते हैं—यही कही होगा।

हलाश युवा डिब्बे म लीट आता है। अन्न वह डिब्बे के लोगो को अपनी मदद आप करने के लिए ललकारता है। एक मजबूत सहायात्री (स्वयं वह युवक नही।) का डिब्ब की दीवार स सिर मारने के लिए तयार किया जाता है। ताबूत की सीवार पर चाटें पडती है। प्रकाश आता है। चला जाता है। दुबारा सिर का एक्शन फ्रीज। सूत्रधार का स्वगत ताबूत सक्स कुआँ पेट, जरूरता के पेट पर हाथी का पाँच। नाटक की समाप्ति। नाटक यानी अमतराय का हम लोग उफ यही कही होगा' जिसे कल्चरल सोसायटी आक राजस्थान ने रवींद्र मंच पर जय पुर मे 30 दिसम्बर और 1 जनवरी को पहली पहली बार मचित किया।

मूल नाटक मैंने पडा नही है। लेकिन इतना तो जाहिर ही है कि उसम काफी

कुछ जोड़ा गया है मचीवरण के सिलसिले में। नेताओं के भाषण इत्यादि के दृश्य या तो जोड़े गए हैं या लम्बे खींचे गए हैं। अन्त पर कुछ कुछ ‘सकेत’ के ‘जस्मा आदन’ के उस परिवर्तित अन्त की भूलक है जिसके अतगत राजा को ओढ़ा के आग हार मानते दिखाया गया है। जन समूह वाले दृश्यों के सयाजन और सवादों की अदायगी ने ‘एक और युद्ध’ की याद ताजा की।

जो भी हो। यह तीसरे अंक में जनता को कम में प्रवृत्त होने का आह्वान और जनता के एक भोंडे प्रतीक द्वारा ही सही, सचमुच कमरत हा जाने की ‘आदश’ परिणति ही नाटक की सबसे बड़ी कमजोरी बन गई है। यहां नाटक जान-बूझकर दुविधा के सींगों पर टंग जाता है। एक ओर तो उसका आग्रह है ताबूत से बाहर निकलने का मांग दिखाने ‘अप्य दीपा भव’ के दशन की विजय दिखाने का। इससे जनित मजबूरी में वह सिर की चाट से विजली सुघरवाने तक पर उतर आता है—माना विजली सुघारने के लिए आमतौर पर ही कनेक्शन जाँचने, प्यूज बाधने इत्यादि की नहीं हथौड़े के साथ ठोकापीटी की दरकार रहती है। लेकिन दूसरी ओर वह इस प्रतीक को चरम स्थिति तक निवाह में भी अपन को विवश पाता है क्योंकि यदि इस विकट प्रयोग के द्वारा ही सही, विजली सच-मुच आ जाती है तो प्रतीक का तिलस्म जा, प्रतीक ही की भाषा में अंधेरे में ही परवान चढ़ा है, एक हास्यास्पद प्रकाश व एटी-क्लाइमेक्स में घुल जाना है। इसी दुविधा में पड़कर नाटक एक बार फिर, जो ज़रूरत से एक बार बहुत ज्यादा सारित हाता है, ‘सूत्रधार शरण मच्छामि’ की राह पकड़ता है।

‘हम लोग’ की समस्या उन तमाम नाटकों की है जो रोने वाली बात का ठहारे वाले आयोजन के साथ पेश करते हैं। दूसरे शब्दों में, यह उन तमाम गंभीर प्रहसना या व्यंग्य नाटकों की समस्या है जिनकी विषयवस्तु मानव-स्थिति की हँसती हुई चीख है और जो ‘हम लोग’ में ही अंधेरे डिव्वे के एक यात्री के शब्दों में, हँसे ना ता क्या करें, कितना अंधेरा है’ वाले विद्रूप से मुख्यातिव होते हैं। ऐसे नाटक में यदि हास्य पक्ष प्रबल हो जाए, यदि हास्य कचाटने का माध्यम नहीं, क्लारोफॉर्म हो जाए तो वह लाख लाकप्रिय सही, मात्र एक ‘कामेडी’ या हास्य रचना होने के नजदीक पहुँच जाता है जैसा पी० एल० देशपाण्डे के कस्तूरी मग’ के साथ हुआ है। यदि मसखरापन स्वयं अपने आप में एक पूरा नाटक बन जाए और नाटक की गंभीर अन्तकथा से न जुड़ पाय तो नाटक का प्रहसन पक्ष प्रधान हो जाता है जैसा ‘एक और युद्ध’ और ‘शुतुरभुग’ में होते हम देख चुके हैं। इनके विपरीत यदि मजाक और प्रतीक बहुत गंभीर हो जायें जनता की ग्रहण शक्ति से उपर-ऊपर हाकर निकल जाएँ तो भी ‘गिनीपिण’ की तरह नाटकवार जो चीख सुन पा रहा है, उसे दशकों तक सम्प्रेषित नहीं कर पाता। आदश स्थिति यह है जिसमें दशक हँसते हँसते ठिठककर साचने पर गरवान में भाँकने के लिए मजबूर हो जाए और

जिसमें सारे हँसने हँसाने और ताल के जल पर छाई काई की ले-दे के आन्दर से, स्थिति के मम का शूल, वह हमी की चीख, एक लाल-लाल तपती शलाख की तरह हमारी चेहना का छेद देने पर उत्तारु उसका पास तक बढ़ी चली जाए। तेजुलकर के खामाश अदास्त में इन परस्पर विरोधी आवश्यकताओं का काफी सफल निर्वाह हुआ है अतः के अतिनाटकीय एकात्म्य के बावजूद। ऐसी ही कुछ धारणा हाल में प्रेक्षकों के सटजुमान की भली ओरत को देखते हुए बनी थी।

इस कमोटी पर—धीरे शायद यह बड़ी ही कठिन कसौटी है—बसने पर हम 'हम लोग' में एक बचाई पात है। उसके हटके फुलकेपन जिसका निर्वाहक बल बहुत तब हुआ है और उसके सूत्रधार की भरपूर मुली, निराश उद्धोषणाओं के बीच सूत्र काफ़ी सिंचाव झेलता झेलता अतः तक टूट जाता है। शायद यह न होता यदि प्रारम्भिक हलकेपन के बाद एक सम्भीर क्लाइमैक्स की ओर, हास्योद्देश के समस्त प्रतीकना का ठुकरात हुए, निश्चित रूप से बढ़ा जाता। मसलन मुक्क हनाश लौटता है और पाता है कि शिशु हो भी चुका है और डिब्बे के अन्दर के गिलाफ एक नहीं बगावत करके लाट भी गया है और मुसाफिर हैं कि अपना-अपना सामान घटारकर दूसरे, अन्दर ही, डिब्बों में जा बैठ है क्योंकि पूरी ट्रेन अन्दरी है। कहने का तात्पर्य यह है कि 'प्रगतिवादी' अतः के आवरण ने नाटक के अतः को काफी हद तक प्रभावहीन बना दिया है और शायद तीसरा अंक न होता तो नाटक एक ज्यादा गहरा, अभीष्ट प्रभाव छोड़ता।

लेकिन इसका यह मतलब नहीं कि अपना वर्तमान रूप में नाटक का कोई हासिल ही नहीं है। हमारे नाटकों पर सबसे विदेशी माइली का ज्यादा कामो आमातित करने का धाराप लगता रहा है। कुछ दूसरे नाटक हैं जिनमें तथाकथित निम्न मध्य वर्ग पर दूसरे दूसरे वर्गों का अभिजात्य जो शायद स्वयं लेखक का है, हावी हाता दीकता है। इस सबसे पर 'हम लोग' की आत्मा और परिवेश दोनों विशुद्ध भारतीय और प्रामाणिक रूप से निम्न मध्य वर्गीय है। दूसरे नाटक बराबर बाधता है और, तीसरे अंक के अलावा, उसकी समावट और पकड़ में कहीं ढील नहीं आती।

जहाँ तक प्रस्तुतीकरण का सम्बन्ध है जयपुर की उमरनी हुई नाट्य प्रतिभाओं ने एक बार फिर से अपना लोहा मनवाकर छोड़ा है। अपने रोल में ऐसी निमग्नता ऐसा सम्मिलित उत्साह ऐसी नैसर्गिकता और सुरतबुद्धि किसी भी मजे मजाय व्यावसायिक दल के लिए स्पर्धा की चीज हो सकते हैं। महेंद्र खन्ना का नारासिंह पर लट्टू मुक्क गजीज खाँ का सिगरेट विरोधी सम्भ्रात अजयराज का मरहम बेचने वाला, ससनेना का फामरमैन पथवी जुशी का धमगुरु और नता, हनुमान शर्मा का ग्रामीण 'शान' इत्यादि कुछ ऐसे 'कमिओज' हैं जो अर्थ तक याद रहेंगे। वीरेन्द्र कौशिक ने मुक्क की भूमिका में पर्याप्त धम किया है

लेकिन वे अपने मचीय व्यक्तित्व में अप्रतिष्ठ सुरदरापन और आत्मविस्मरण न ला पाए। 'दलाल जमाने एक बार फिर दिखा दिया कि अनुकूल भूमिकाओं में वे कितने ऊँचे उठ सकते हैं। ध्वनि प्रभाव, मंच-सज्जा, दृश्य सजावन, मेकअप सभी अपनी जगह खूब थे। एच० पी० मक्सना, भारतरत्न भागव और उनके सभी नोजवान साथियों को ढेर सी बगार्द।

कुछ नाटक कुछ नाट्य¹

शारीर 14 जुलाई; रबींद्र मंच जयपुर। लिटिन थियटर ग्रुप, दिल्ली द्वारा प्रस्तुत 'माता को पिता हमारे'। मूल भरती मुरलीधर हिंदी अनुवाद जीत शर्मा, निर्देशक बी० एम० शाह। दो बचपने की परिधि को लाघत बच्चे—देवी और प्रकाश। भटका हुआ पिता दीनमाल प्रिदा मैसाई का प्रेमी, माँ प्रमा। माँ-बेटा-बेटी, सत्ताग्राम की भवद में एक मनारजक पड़मंत्र करत है, दीनमाल को सही रास्ते पर लाने का और सफल होते हैं। एक चुस्त मनारजक, कसावट वाला नाटक, पशेवर शौशल व अनुभवजन्य सहजता के साथ प्रस्तुत। हर मिनिट में एक हँसी, 'हजार रातों' तक लिखाए जाने के लिए उपयुक्त 'कस्तूरी-मृग' (पी० एल० दशपाण्णे) का जोड़ीबंद भाई। अवास्तविक लेकिन मना रजक एक अच्छी बनाई हुई बम्बईया फ़िरम जैसा।

त्रिमूर्ति और अभिसारिका द्वारा समुक्त रूप से प्रस्तुत पांच थियटर रातें। पाँच में से तीन नाटक—जलता है तो जले जहाँ 'माता को पिता हमारे' और 'पसा, पैसा, पैसा'—विशुद्ध मनारजनात्मक प्रहसन और आद्योजन खूब मफल। आयाजन पर की गई महनन के अलावा क्या यह सफलता इस बात की भी सूचक है, कम-से-कम कुछ अंशों में, कि हम सब हल्वे पुष्क मनोरजन की तलाश में रहते हैं—मनोरजन जो 'अदरक के पजे' से लेकर कस्तूरी मृग तक का प्रयास बीच ही धूमता रहता है। वहीं विश्लेषण और समसावयिक सत्तम के सूचक नाटक के ऊपर बहुमत का नाटक भरपेट भाजन के बाद भरपूर मनोरजन वाला नाटक का तरजीह लिए जाने की बात। साथ अक्सर व्यावसायिक रगमच की आवश्यकता की बात करते हैं। लेकिन क्या व्यावसायिकता 'माता का पिता' जैसे निरापद नाटकों के सम्मोहन से ऊपर उठ पाएगी?

वामुदेव का प्रस्तुतीकरण 'जलता हूँ तो जने जहाँ' कई बार पेश हो चुका है। एक विशुद्ध सफ़ाई। वामुदेव नयनी घनी विधवा व रास में खूब जमे हैं लेकिन असली दोना आयाशा के रास में पुष्पा व्यास बहुत कम उम्र लगती हैं। वामुदेव की नैसर्गिक प्रतिभा कामदी में ही मिलती है और उनका अभिनय व स्थाभाविक असलटप्प, टंग इन चीजें धराज को ऐसी मूमिकाएँ बहुत रास आती हैं।

कामदी में जो वामुदेव की मदद करता है वही उत्तम गम्भीर नाटका में एक जिद्दी कमजोरी बन जाता है यह रास 'एय इन्द्रजिन' व बाद 'त्रिशकु' व मामल में फिर स्पष्ट हो गई। वामुदेव, मुझे लगता है, गम्भीरता से ऊबने लगते हैं और दर या सबर हर नाटकीय परिस्थिति का अधगम्भीर- विद्वान के मोड़ पर ला खड़ा करते हैं। बी०एम० शाह का 'त्रिशकु' इधर के हिन्दी नाटका में बहुत गौरवपूर्ण स्थान रखता है। मैं उस एक पूरे ट्रेण्ड के प्रतिनिधि के रूप में दखता हूँ और जिन्होंने आज सचारेक साल पहले 'दिशांतर' के लिए स्वयं बी०एम० शाह द्वारा प्रस्तुत उसका रूप दिया है, वे मानें कि अभी तरह पक्ष किया जाए तो यह नाटक सम्भावनाओं में सिस बदर भरपूर है। लेकिन वामुदेव के 'त्रिशकु' में वेहद निगम किया। उनका नाट्य निर्देशक (जगदीश भनजा) सीधे-सीधे एक टट-पूजिया नोटकी कम्पनी वाले स्तर पर उतर आता है जिसकी जवान पर स्टानिसलावस्की और नेशनल स्कूल ऑफ ड्रामा की चर्चा नितांत धारासंगिक और अविश्वसनीय लगती है। उनके पास महज हानकी काशिश में बड़बोल, सतही और असंगत हो जाते हैं और इस प्रकार नाटक ही जा नहीं गहरे बचोड़ने वाली अतकथा है उसका भीना सूत्र भटके से टूट जाता है और नाटक उस पारम्परिक राजा-रानीवाली शुरुआत में भी, जिसका सत्तर दशका के इकार से ही नाटक शुरू होता है उदतर हा जाता है। वामुदेव और भनजा क्षमा करेंगे—पूरे समय बी०एम० शाह और कमन बग्गा याद आते रहें।

कला विधायी व समसामयिक दृश्यबोध के तार में मिलते हुए नाटक पर निर्देशक के प्रभुत्व को लेकर एक लेखक ने तीन स्तर गिनाये हैं। पहला है निर्देशक द्वारा दशका को अपनी चतुराई दिखाने की काशिश में भटका गटको का प्रयास और इस सिलसिले में नाट्यकार व इरादा को ध्याख्यापित करने की अपनी आधारभूत जिम्मेदारी का विम्वरण।

नारे राजनीति का ही अभिशाप नहीं है वे नाटक को भी भटका मकत है। ग्रैन्ट की एक मचीय तकनीक थी एलियनेशन की—दशको को एहसास कराने रहना कि जा वे देख रहे हैं नाटक है, असली नहीं ताकि नाट्य घटनाक्रम का सघात और वस्तुस्थिति से उसका वैपथ्य, सम्पूर्ण एकात्मकता और वास्तविक परिवेष्ट का विस्मृति में वही खो न जाए। उदाहरण के लिए सेंटजुआन की भली औरत में पानी बेचने वाला बाग दशकों में मुखातिब होता है और जो तीन देवता

सैटजुआन म आते है वे अघाश मे दबनाओ क काटून है और बकाया मे हमारे आपके जाने—देखे सहज मानव । ब्रैस्त का एक और सिद्धांत था जिसके अनुसार अभिनेता यह जाहिर कर देते है कि वे बड़ नहीं हैं जो वे अभिनीत कर रहे है, कि वे ता केवल एक खास उद्देश्य स कुछ पात्रो को पेश भर करके दिखा रहे है, यानी अभिनेता का अपनी भूमिका से एकात्मीकरण का एकदम उलट ।

लेकिन लयता है कि ये तथा ऐस ही कुछ दूसरे सिद्धांत अब बुरी तरह स पीटे जाने लगे हैं । अब हर तीसरे नाटक मे अभिनेता दशक से दानवीत करते हैं, यह लटका पुराने स्वयं का स्थान ले बैठा है । और मज की बात यह है कि बयादातर हालता म इमका उद्देश्य दशक को नाटक के भ्रमजगत स भलग रखन का रूप म वह नाटकवार या निर्देशक म आत्मविश्वास की कमी दिसाने का जरिया बन जाता है । 'आये-अधूर' म काले सूट वाला अविश्वसनीय चरित्र एक बेहद बीच-बीच म तावत और हँसनी कई चीख बगैरह क उदघोष के बिना हम पेश नहीं कर पाते । 'देययानी या कहना है' म साधन बार-बार बालकनी म आकर कभी इस साहज कभी उम माहज स जुडने की कोशिश करता है—बिना पर्याप्त कारण के और पूरे नाटक को कमजोर करते हुए ।

इसी तरह की स्थिति पुरानी अभिनेता प्रधान नाटकीय अभिनय शैली की जगह लेने काले नय लटको-नटकों को लेकर देखी जा सकती है । अब हर दूसरे नाटक म अभिनेता हाथ म हाथ लेकर घूमते नाचते, बले करने, लिख लिख या दसी तज पर एक-मे एक जुड जाने बाल बाक्याश कहते, समूहा म जुडते और बिलखत दीखते हैं । यह नई नाटकीयता है, नया फैशन है जिसके उपयोग म पर्याप्त सावधानी न रखी गई ता वह पुराने फैशन जैसा ही अघाह्य व उबाऊ हा जाएगा । 'त्रिशकु ने इस सब का उपयोग किया है और खूब किया है । दूसरी ओर खामोश प्रचलत म ऐसा कोई 'प्राधुनिक' लटका नहीं है और उसको यह कमी एक महान कृति बनने से नहीं रोक सकी है ।

ब्रैस्त के 'यह महज नाटक है के सिद्धांत का भी यह मतलब नहीं है कि हम नाटक को भूलकर ठिठोली और बचकानेपन पर उतर आएँ माना कहारो ने वधू की डोली की ता बीच सडक मे छोड दिया हो और सडक के किनार पसरकर हँसी ठठठे मे लग गए हो । मुख्य उद्देश्य नाटक के सघात को तीव्र बनाता है । ब्रैस्त शायद मनुष्य के आसू म हँसी की किरण का मिलमिलाकर उमके दद के अनुभूति को गहरा करना चाहता था । 'सैटजुआन की भली औरत' म सारी घटपटी विचित्रताओ, परिहासा और पात्रो की भीड के बीच मानव स्थिति मे अननिहिन दद गूँजता है जबकि हम कभी-कभी उसे छिछनेपन के स्वाहीसाख मे

गुम कर देने की हरकत कर बैठे हैं।

नई नाटकीयता, चतुराई और ओड़ी हुई चौड़िकना के नाटक का हथ एक बार हमने 'बिल्ली चली पहनकर जूता' में देखा था। दुबारा बलराज पण्डित के 'पाँचवा सवार' (मकेन, मानु भारती, रवीन्द्र मंच 7 जुलाई) में देखा। य वो नाटक है जो 'अल्पमत' के नाटक को अल्पमत का ही बनाए रखने का काम करेंगे। जब ऐसे नाटक, नाटक को साधारण जन तक ले जाने के मतव्य के साथ पेश किए जाते हैं तो एक विरोधाभास जन्म लेता है।

मेरा विरोध प्रयोगशाला में नहीं, मुग़ासा से है और इस नाटक में एक भोगे हुए यथाय को उकेरने की नहीं, एक सोचि हुए, मानसिक विलास में से भद्रभूत इतिम यथाय की छायाभा को वास्तविक पात्रों के पल्ले बाँध देन, सीधी बात को टेढ़े, छद्म चमत्कार के ढंग से कहने और बहुत वस्तुस्थिति पर प्रभाव पैदा करने के लिए एक बनादटी स्थितिना का आच्छादन करने की प्रवृत्तियाँ मुझे दीखीं। सिर की जगह पैर और हाथ की जगह ठोड़ी रख देने, सारतम्य का तोड़ने और नाटक को रेशा-रेशा घुनककर बखेर देने मात्र से न प्रयोग सघता है न प्रभाव पड़ता है। ऐसे सारे नाटक 'आधे घघूरे' की जारज सजानें हैं और मशक के लिए उनका महत्व भले ही हो वे कभी भी नहीं भी दमको वे किसी बड़े बग से जुड़ पायेंगे, इसमें मुझे सन्देह है। वैसे निर्देशन और अभिनय, खासतौर पर देवेन्द्र मल्होत्रा का, बहुत अच्छे थे। और सबसेना के ध्वनि प्रभाव बहुत मौजू थे।

'पैसा पैसा-पैसा' निर्देशक के रूप में बेनीप्रसाद के लिए अच्छी शुरुआत थी लेकिन नाटक का अर्थ भारतीयकरण—ठाकुर की हवली और बटलर और भाया तथा बकीना की वेशभूषा-सटकने वाला रहा। जयपुर के रंगकर्मीयों द्वारा प्रस्तुत चारों नाटकों में जयपुर रंगमंच के नये-पुराने चेहरे ने अच्छा अभिनय दिया। 'जलता है तो' में माखोजा, पैसा पैसा-पैसा' में जुत्शी 'निशकु' में नीरज गाल्वामी विशेष रूप से स्मरणीय रहेग।

एक नाटक अच्छा-सा¹

लगभग चारवर्षों के दौरान चार महत्त्वपूर्ण नाटक लिखना और स्टेज पर उतारना कोई मामूली काम नहीं है। लेकिन 'उसकी आकृतियाँ', 'एक और युद्ध', 'ममय सचम' और 'दरिदे' के यशरवी लेखक हमीदुल्ला ने यह कर दिखाया है।

पहले वासुदेव और अब सरताज मायूर म इन नाटकों का वाञ्छित प्रतिभा वाले निदेशन भी मिले हैं। लेखक और निदेशन मिलकर अभिनता-अभिनयिया व अन्य सहयोगिया की एक बहुत भ्रष्टी टीम भी जुड़ात रहने म सफल रहे हैं। और इस सबने पीछे एक बहुत बड़ा घटक स्वयं हमीदुल्ला के व्यक्तित्व व स्वभाव का रहा है। व जितन समय लेखक है उतने ही निरमिमानी सौजन्यपूर्ण व परिश्रमी भी है। 'दरिदे' (रवीन्द्र मध, आकाशवाणी कलाकार सघ, 20 जनवरी) म नाटक-कार हमीदुल्ला ने एक महत्त्वपूर्ण व लम्बी मजिल तय की है।

'उत्तमी प्राकृतिया' एक बहुत भ्रष्टा नाटक था। एक दफ्तर के माहौल और गिने चुन पात्रों को लेकर हमीदुल्ला ने एक घर घरने पात्रों की निजी जिंदगिया के स ज्ञान व दृष्टी और आपालनी वायप्रगालिता व विद्वान को बजुबी उभारा था। लेकिन फिर भी 'उत्तमी प्राकृतिया' एक पारम्परिक यथायवादी नाटक था हालांकि उसम भी प्रोत्तरवाय और साहस्य प्रयोगशीलता का प्रभास स्पष्ट था जैसेकि उन दृश्य मे जियम दानर के म प वनबारी चाय ती ट्रेमा को पीटते हुए बला के निद चक्कर काटने है। हमीदुल्ला के बि तन और शिल्प की पीछे विशिष्टताएँ जैसे झूठ और दिलावे से बि मार्मिक व्यंग्य समकालीन परिवेश म जा बुराई हैं उनमे निबटन का आह और सरसाईज का वह तत्त्व जो ऐन वन पर नाटक के पटनाक्रम को और भी सगत और ग्राह्य बना देता है इस पहले नाटक मे भी पी और वाद के नाटका म भी रही हैं।

लेकिन जहाँ तक मूल तकनीक का सवाल है 'उत्तमी प्राकृतिया' के बाद के तीना नाटक एक सक्थानया भिन स्वहा रखते है। एक पारम्परिक, सुसयोजित और क्रमबद्ध सरचना के स्थान पर अब हमे मिलना है प्रयोगचमिता अतिययाय तथा साकेतिकता की ओर अधिकारिक हमान। उदाहरण के लिए समय सद्भ म मशीनी मानव का प्रतीक उभारा गया है तो दरिदे मे जगली पशुमा का। लेकिन शिल्पगत यह परिवतन महज नई बीतल नही? हमीदुल्ला के कथ्य म भी परिवतन स्पष्ट है। पहले व प्रमुखन व्यक्ति की बात कहते थे समाज की बात यदि आनी थी तो व्यक्ति व उसने चरित्र निरूपण के ही माध्यम से। लेकिन अब वह मूलन समाज की बात कहते हैं परिस्थिति की बात कहते हैं। व्यक्ति और उनके चरित्र गीण हो गए हैं उनके सवाद भी स्वयं उनके अपने उतने नही हैं जितने परिस्थिति सम्बन्धी वक्तव्य, जो आतोगत्वा लेखक के अपने मतव्य को ही शब्दभार देने का जरिया है। नाटक के वाद आपको पात्र कम परिस्थितियाँ ब्यादा याद रहती है लगता है कि अपने को व्यक्त करने सम्बन्धी लवक की छपटाहट इतनी तीखी है कि वह परम्परा के निर्वाह यथायवाद और चरित्रों को गढ़ने और उनका निबाहने के ऋद्ध म न पडकर जब जैसी जरूरत हो वैसे ही सघ दृश्यो का सयोजन करके पात्रा के मुख से अपनी बात कहलवा सता है। इस

गुम कर देने की हरकत कर बैठने हैं।

नई नाटकीयता, चतुराई और ओढ़ी हुई बौद्धिकता के नाटक का ह्म एक बार हमने 'बिस्ली चली पहनकर जूता' में देखा था। दुबारा बलराज पण्डित के 'पाँचवा मवार (सकेत, मानु भारती, रवीन्द्र मंच 7 जुलाई) में देखा। य वो नाटक है जो 'अल्पमत' के नाटक को अल्पमत का ही बनाए रखने का काम करेंगे। जब ऐसे नाटक, नाटक का साधारण जन तक ले जाने के मतव्य के साथ पेश किए जाते हैं तो एक विरोधाभास जन्म लेता है।

मेरा विरोध प्रयोगविमता में नहीं, मुग्धता में है और इस नाटक में एक भोगे हुए यथाय को उकेरने की नहीं, एक सोचे हुए, मानसिक विलास में से अद्भुत कृत्रिम यथाय की छायाभा को वास्तविक पात्रों के पस्ले बाँध देना, सीधी बात को टेढ़े, छद्म चमत्कारी रकड़ग स कहने और कटु वस्तुस्थिति पर प्रभाव पैदा करने के लिए एक बनावटी स्थितिना का आच्छादन करने की प्रवृत्तिवाँ मुझे दीखी। सिर की जगह पैर और हाथ की जगह ठोड़ी रख देना, सारतम्य को तोड़ने और नाटक को रेशा-रेशा घुनककर बखेर देने मात्र से न प्रयोग सघता है न प्रभाव पड़ता है। ऐसे सारे नाटक 'आघे भघूरे' की जारज सजानें हैं और मशक के लिए उनका महत्व भले ही हो वे कभी भी कही भी दशकों के किसी बड़े वग स जुड़ पायेंगे, इसमें मुझे सदेह है। वैसे निर्देशन और अभिनय, खासतौर पर देवेन्द्र मल्होत्रा का, बहुत अच्छे थे। वीर सक्सेना के ध्वनि प्रभाव बहुत मौजू थे।

'पैसा पैसा पैसा' निर्देशक के रूप में वेनीप्रसाद के लिए अच्छी शुरुआत थी लेकिन नाटक का अग्र-भारतीयकरण—ठाकुर की हवेली और बटलर और आया तथा बकीला की वेशभूषा-खटकने वाला रहा। जयपुर के रंगकमिया द्वारा प्रस्तुत चारा नाटकों में जयपुर रंगमंच के नये पुराने चेहरे ने अच्छा अभिनय दिया। 'जलता है तो' में माखीजा, 'पैसा पैसा-पैसा' में जुत्शी 'त्रिशकु' में नीरज गोस्वामी विशेष रूप से स्मरणीय रहेंगे।

एक नाटक अच्छा-सा'

सगमग चारवर्षों के दौरान चार महत्वपूर्ण नाटक लिखना और स्टेज पर उतारना कोई मामूली काम नहीं है। लेकिन 'जलमी आकृतियाँ', 'एक और युद्ध', 'समय सदर्भ' और 'दरिदे' के यशस्वी लेखक हमीदुल्ला ने यह कर दिखाया है।

पहले वासुदेव और अन्न सरताज माथुर म इन नाटकों का वाञ्छित प्रतिभा वाले निर्देशक भी मिले हैं। लेखक और निर्देशक मिलकर अभिनेता-अभिनेत्रियों व अन्य सहायियों की एक बहुत अच्छी टीम भी जुटाते रहने में सफल रहे हैं। और इस सबके पीछे एक बहुत बड़ा घटक स्वयं हमीदुल्ला के व्यक्तित्व व स्वभाव का रहा है वे जितने समय लेखक है उतने ही निरभिमानी, सौजन्यपूर्ण व परिश्रमी भी हैं। 'दरिद' (रवीन्द्र मंच, आकाशवाणी कलाकार सघ, 20 जनवरी) में नाटक-कार हमीदुल्ला ने एक महत्वपूर्ण व लम्बी मञ्जिल तय की है।

'उलझी आकृतियाँ' एक बहुत भ्रष्टा नाटक था। एक दफ्तर के माहौल और गिने-बुने पात्रों को लेकर हमीदुल्ला ने एक मार मरने पाना की निजी जिंदगिया के स ज्ञान व दूसरी ओर कायालमी जालप्रगालिश के विद्रूप को बखूबी उभारा था। लेकिन फिर भी 'उलझी आकृतियाँ' एक इतरांतरित यथावत्वादी नाटक था हालांकि उसमें भी मोतियाबाद और साहसिक प्रयोगशीलता का आभास स्पष्ट था जैसे कि उस दृश्य में जिनम दफ्तर के मर मरकारी चाय की टेप्रा को पीते हुए बेला के गिद चक्कर काटने हैं। हमीदुल्ला के चित्र और शिल्प की कुछेक विशिष्टताएँ जैसे झूठ और दिखावे से चिड़, मामूली व्यंग्य समकालीन परिवेश में जो बुराई हैं उनके निवर्तन का आग्रह और 'सरप्राइज' का वह तत्त्व जो ऐन वक़्त पर नाटक के घटनाक्रम को और भी सशक्त और ग्राह्य बना देता है इस पहले नाटक में भी थी और बाद के नाटकों में भी रही है।

लेकिन जहाँ तक मूल तकनीक का सवाल है 'उलझी आकृतियाँ' के बाद के तीनों नाटक एक सबका नया भिन्न स्वरूप रखते हैं। एक पारम्परिक, मुसयोजित और क्रमबद्ध संरचना के स्थान पर अब हम मिलता है प्रयोगचर्मिता, प्रतियोगिता तथा साविकता की ओर अभिकाविक इमान। उदाहरण के लिए 'समय सदा' में मशीनी मानव का प्रतीक उभारा गया है तो 'दरिद' में जगली पशुओं का। लेकिन शिल्पगत यह परिवर्तन महज नई बीतल नहीं? हमीदुल्ला के कथ्य में भी परिवर्तन स्पष्ट है। पहले वे प्रमुख व्यक्ति की बात कहते थे समाज की बात यदि आती थी तो व्यक्ति व उसके चरित्र निरूपण के ही माध्यम से। लेकिन अब वह मूलन समाज की बात कहने है परिस्थिति की बात कहते हैं। व्यक्ति और उनके चरित्र गीण हो गए हैं उनके सवाद भी स्वयं उनके अपने उतने नहीं हैं जितने परिस्थिति सम्बन्धी वक्तव्य, जो अनतोयत्वा लेखक के अपने मतव्य को ही शब्दाकार देने का जरिया है। नाटक के बाद आपको पात्र कम, परिस्थितियाँ ज्यादा याद रहती है लगता है कि अपने को व्यक्त करने सम्बन्धी लेखक की छटपटाहट इनकी तीखी है कि वह परम्परा के निर्वाह यथावत्ता और चरित्रों का गढ़ने और उनको निबाहने के अमृत में न पड़कर जय जैसी जरूरत हो वैसे ही खण्ड दश्यों का संयोजन करके पात्रों के मुख से अपनी बात कहलवा लेता है। इस

गुम कर देने की हरकत कर बैठते हैं।

नई नाटकीयता, चतुर्धाई और ओड़ी हुई बीदिकना के नाटक का हथ एक बार हथने बिल्नी चली पहनकर जूता' में देखा था। दुबारा बलराज पण्डित के 'पाँचवा सवार (सवेत, मानु भारती, रवीन्द्र मंच 7 जुलाई) में देखा। ये दो नाटक हैं जो 'मल्पमत' के नाटक को मल्पमत का ही बनाए रखने का काम करेंगे। जब ऐसे नाटक, नाटक का साधारण जन तब से जाने के मतव्य के साथ पेश किए जाते हैं तो एक विरोधाभास जन्म लेता है।

मरा विरोध प्रयोगविधिना में नहीं, मुद्रामा ता है और इस नाटक में एक भाषे हुए यथार्थ की उकेरने की नहीं, एक सोचे हुए, मानसिक विलास में से अद्भुत वृत्तिम यथार्थ की छायाभा को वास्तविक पात्रों के पलने बांध देन, सीधी बात को टेढ़े, छत्रम चमत्का रक दम स कहन और कटु बहनुस्तिरनिपर प्रभाव पैदा करन के लिए, एक बनाबट्टी स्त्री ननता का आच्छादन करने की प्रवृत्तिवाँ मुझे दीखी। सिर की जगह पैर और हाथ की जगह ठोड़ी रख देन, तारतम्य को तोड़न और नाटक को रेशा-रेशा घुनकनर उखेर देन भाव से न प्रयोग मधता है न प्रभाव पड़ता है। ऐसे सार नाटक 'माघे अपूरे' की जारज सजालें हैं और मधक के लिए उनका महत्व भले ही हो व कभी भी नहीं भी दशको के किसी बड़े बग से जुड़ पायेंगे, इसमें मुझे सन्देह है। जैसे निर्देशन और अभिनय, वास्तवीर पर देवेन्द्र महोपा का, बहुत अच्छे थे। और सबलेना के ध्वनि-प्रभाव बहुत मौजू थे।

'पैसा पैसा पैसा' निर्देशक के रूप में बनीप्रसाद के लिए अच्छी शुरुआत थी लेकिन नाटक का अग्र-भारतीयकरण—ठाकुर की हवेली और बटसर और ग्राम तथा वकीलों की वेशभूषा-भस्त्रवन वाला रहा। जयपुर के रत्नकर्मियों द्वारा प्रस्तुत चारों नाटकों में जयपुर रंगमंच के नये-पुग्ने उहगे में अच्छा अभिनय मिला। 'जमना है तो' में माखोजा 'पैसा-पैसा-पैसा' में खुशी, निगडू में तीरज गोस्वामी विशेष रूप से स्मरणीय रहग।

एक नाटक अच्छा-सा¹

सगमग चारवर्षों के दौरान चार महत्त्वपूर्ण नाटक लिखना और स्टेज पर उतारना कोई मामूली काम नहीं है। लेकिन 'उत्तमी आकृतियाँ', 'एक और मुँह', 'समय सन्दम' और 'दरिदे' के यशस्वी लेखक हमीदुल्ला ने यह कर दिखाया है।

पहले वासुदेव और अब सरताज माथुर म इन नाटकों का वाञ्छित प्रतिभा वाले निर्देशक भी मिले हैं। लेखक और निर्देशक मिलकर अभिनना अभिनेत्रिया व अन्य सहयोगियों की एक बहुत अच्छी टीम भी जुड़ात रहने म मफल रहे हैं। और इस सबके पीछे एक बहुत बड़ा घटक स्वयं हमीदुल्ला के व्यक्तित्व व स्वभाव का रहा है व जितने समय लेखक है उतने ही निरभिमानी सौज-यपूर्ण व परिश्रमी भी हैं। 'दरिदे' (रबीन्द्र मज, आकाशवाणी कलावार सघ, 20 जनवरी) म नाटक-कार हमीदुल्ला ने एक महत्वपूर्ण व लम्बी मञ्जिल तय की है।

'उत्तमी प्राकृतियाँ' एक बहुत अच्छा नाटक था। एक दफ्तर के माहौल और गिने चुने पात्रों को लेकर हमीदुल्ला ने एक घर में पात्रों की निजी जि दगिया के स शान व दूसरी ओर कार्यालयी वायप्रगाति के विद्रुप को उलूची उभागा था। लेकिन फिर भी 'उत्तमी प्राकृतियाँ' एक तारमरिफ यथावदादी नाटक था हालांकि उसमें भी प्रतिस्पर्धा और साहस्य प्रयोगों का प्रमास स्पष्ट था जैसेकि उस दृश्य में जिसमें दफ्तर के घ य तपवारी चाय की ट्रेया को पीटत हुए बेला के गिद चक्कर काटते हैं। हमीदुल्ला के बि तन और गिल्प की कुछेक विशिष्टताएँ जैसे झूठ और दिवाबे स बिड, माफिक व्यय समझानीन परिवेश म जो बुराईयाँ हैं उनमें निरुदन का भाग्रह और 'सरप्राईज' का वह तत्त्व जो ऐन वकन पर नाटक के घटनाकन को और भी सशक्त और ग्राह्य बना देता है इस पहले नाटक मे भी थी और बाद के नाटका म भी रही हैं।

लेकिन जहाँ तक मूल तत्वीक का सवाल है 'उत्तमी प्राकृतियाँ' के बाद के तीना नाटक एक सवधानया भिन स्वरूपा रखते हैं। एक पारम्परिक, मुमयोजित और क्रनबद्ध सरचना के स्थान पर अब हम मिलता है प्रयोगशमिता, प्रतिस्पर्धा तथा सानेतिक्ता की और अधिकधिक दम्मान। उदाहरण के लिए 'समय सदाभ' मे मशीनी मानव का प्रकीक उभारा गया है तो 'दरिदे' म जगती पशुया था। लेकिन शिपगत यह परिवतन महज नई थोनल नही ? हमीदुल्ला के कप्य म भी परिवतन स्पष्ट है। पहले के प्रमुखन व्यक्ति की बात कहने के समाज की शान यदि शानी थी तो व्यक्ति व उसन चरित्र निरूपण के ही आधार म से। लेकिन अब यह मूलन समाज की शान कहते हैं, परिस्थिति की बात कहते हैं। व्यक्ति और उनके चरित्र गीण हो गए हैं उनसे सवाद भी स्वयं उनके मन उन नहीं हैं जितने परिस्थिति सम्बन्धी यत्कथ्य जा अतागत्वा लेखक के अपने मनध्य को ही शग्गार देने का जरिया है। नाटक के बाद आपका पात्र कम परिस्थितियाँ यथादा याद रहती हैं सगता है कि अपने का व्यक्त करन सम्बन्धी तपन की दृष्टपटादृ इतनी तीव्री है कि वह परम्परा के निर्वाह यथाववाद और चरित्रों को गड़ने और उनका निबाहने के झझट मे न पडकर जब जसी जरूरत हो वैसे ही सण्ड दृश्यों का संयोजन करने पात्रा व मुस स अपनी शान कहनवा लेता है। इस

सबका एक लक्षण या एक नतीजा यह भी है कि बाद के यह तीन नाटक पढ़ने से उतना नहीं जितना देखने से तथ्यलुभक लगते हैं। साथ ही वे अपने मंचन के लिए एक विशिष्ट, तत्पर और बसावपूर्ण प्रस्तुतीकरण चाहते हैं। उनका मंचन भासान काम नहीं है।

यह नया नाटक है जो पहले स चली आई तकनीक और रूढ़ियों से मुक्त है—वही भी कुछ भी किसी के भी द्वारा हा सकता है वशतः वह क्या को भाग बढ़ाता है। सघात का तीव्र करता है। वही ही स्वच्छ दता है जो सावनाट्य की भी शक्ति रही आई है। यह वही खासियत है जो नई कविता और नई चित्रकारिता का मूल प्राण भी है औचित्य भी।

शिल्प और कथ्य का यह नया भाव हमने हमीदुल्ला के नाटको में पहली बार 'एक और युद्ध' में देखा। लेकिन कई खूबियाँ के बावजूद 'एक और युद्ध' अपेक्षाकृत कच्चा था। 'ममय स-दम' में हमें अधिक परिपक्वता मिली और मिला अधिक कसाव और मभापन। और अब 'दरिदे' में हमें हमीदुल्ला के नये शिल्प, नये कथ्य और उनकी टीम के प्रस्तुतीकरण-कौशल की चमोपलब्धि के दर्शन होते हैं। इसके भाग क्या आयेगा खुद नये नाटक की बीन सी रूढ़ियाँ हैं जिनसे खबरदार रहना है। संक्षेप में खुद नाटककार को अगला पाँच वहाँ रखना है, यह बात मैं थोड़ा स्क्कर कहूँगा। यहाँ पहले मुझे 'दरिदे' को उसका दूध दे लेने दीजिए। क्योंकि 'आपाठ का एक दिन' और 'जस्मा ओठन' के बाद 'दरिदे' जयपुर के रंग-मंच का अगला कीर्तिशिखर है। 'दरिदे' की तुलना आप किसी भी अच्छे-से अच्छे नाटक से कर सकते हैं। उसके आलेख में कमियाँ दिखाई जा सकती हैं लेकिन उस आलेख की बुनावट, उसका सटीकपन, उसकी स्थितियाँ की प्रचुर नाटकीयता, उसकी 'आयरनी' और उसका व्यंग्य लाजबाब है। नाटक की भाषा और मुहावरे पर हमीदुल्ला की पकड़ अपने आपमें एक उपलब्धि है। शुरू करो तुम जैसे दृश्या में मामूली चीजों में नाटक बुनने के फन की पराकाष्ठा है। और जितना बढ़िया स्क्रिप्ट है उतना ही अच्छा सरताज मामूर का निर्देशन है। इतना सुंदर माइम, इतनी उद्देश्यपूर्ण प्रकाश व्यवस्था व इतना प्रभावोत्पादक दृश्य संयोजन बिगले ही नाटक में देखने को मिलता है। स्टेज का ऐसा सहज व सम्पूर्ण उपयोग भागो वह चरित्रों के अपने घर का आगन हा नाटक में खिच रखने वाले हर व्यक्ति के लिए कुछ सीखने वाली बात है। पात्रा का संचालन व फोर्जिंग नाटक से भी आगे नृत्य के दायरे में जा पहुँचते हैं। मदन शर्मा का पार्श्व-संगीत व ध्वनिप्रभाव उनके इस दिशा में बरसा के अध्ययन और अनुभव के गतिरिक्त नाटक की स्थितियाँ सम्बन्धी उनकी गहरी पकड़ के परिचायक है। अभिनय के मामले में पद्मीनाथ जूझी अक्सर का रंग शशि शर्मा सुमन महर्षि वासुदेव भट्ट ज्ञान शिव-पुरी हमीदुल्ला अरुणा खट्टर और मोहनलाल शर्मा ने जहाँ व्यक्तिगत रूप से

अभिनय के नये आयाया को छुआ है, वही सम्मिलित रूप से यह भी दिखा दिया है कि अच्छे टीमवर्क और पर्याप्त मेहनत से क्या किया जा सकता है। परिणाम-स्वरूप एकाग्र अपवादों का छोड़कर, पूरा नाटक इतना कसा हुआ है कि दशक पूरे समय नाटक में डबा रहता है।

‘दरिदे’ सो दिनों तक खेले जाने योग्य नाटक है। यह प्रहर शहर में और घर-घर खेले जाने योग्य नाटक है। ‘दरिदे’ देखने और सराहने योग्य नाटक है। राजस्थान के रंगमंच के इतिहास में अमर होकर रहने वाला नाटक है ‘दरिदे’।

ऊपर अपवादों की बात मैंने की। एक अपवाद है वह दृश्य जिसमें अध-विक्षिप्त दाशनि क शहर जाने को तत्पर होता है और जगन के जानवर ‘हमारा सघन जारी रहेगा’ का उदघोष करते हैं। यहाँ समयपूर्व क्लाइमैक्स बनने का विपरीत असर अगले दृश्यों पर पड़ता है। इसी तरह पहले ही दृश्य में एक तो कौतुक का प्रसंग कुछ ज्यादा लम्बा खिंच गया लगता है और दूसरे, जो दाशनि क ‘भाग्य भाग्यो’ कहता आता है वही फिर बैठकर रो लेने या हँस देने की सलाह देता है। यह पहला दृश्य इस बात का भी उदाहरण है कि नाटक के पात्र अपनी नहीं नाटककार की बात बोलते हैं। परिस्थिति की माँग को पूरा करते हैं और इस सिलसिले में अक्सर पात्रों ने अपने चरित्र की ही नहीं सम्बंधित दृश्य की भी आंतरिक सगति को ठेस पहुँचती है, जब नाटककार एक ही स्थिति में कई बातें कहने का मोह कर बैठता है। दाशनि क ‘आदर्श’, ‘सम्पत्ति’ इत्यादि की बात करते-करते एकाएक यह असंबद्ध बात कहता मिलता है ‘भारत कृषिप्रधान देश है’ क्योंकि नाटककार का यह कहलवाना है कि ‘भारत कृषिप्रधान देश है’।

इसी बिंदु पर मैं हमीदुल्ला के नाट्यशिल्प-सम्बन्धी दो बातों की ओर जो मुझे उन जैसे समय रचनाकार के लिए दूर की जा सकने वाली कमजोरियाँ लगती हैं उचित करना चाहूँगा। इनमें से पहली बात है कुछ स्टॉन क्लियर और पिटे हुए पिकरा का इस्तेमाल। यह त्रिशकुल और दरिद का अपविक्षिप्त दाशनि क कहाँ मिलता है? क्या स्थिति का वास्तविक विद्रूप यह नहीं है? हमारे दाशनि क विक्षिप्त हो जाने की वजह महज और ज्यादा दाशनि क होकर रह गए हैं? कल्चर एन्थ्रोक्लचर की तरह जबरन पूरी नहीं करता, हर घास पर अफ-सर बैठा है, ‘फूड कमिशनर के सामने के दामाद के चाचा के’ इत्यादि चालू वाक्य न नाटक की गरिमा बढ़ाते हैं न उसके गंभीर उद्देश्य की पूर्ति में सहायक हैं। ‘जय शहर की मोत आती है तो वह जगन की ओर भागता है’ की उलटबोती मुनने में बड़ी अच्छी और चमत्कारिक लगती है लेकिन इसका मतलब क्या है? यदि जगन वाटन से घब है तो, जहाँ इंगित स्पष्ट है वही, सगति अपूरी है, और यदि जगन में जाकर बसने में है मतलब तो उसमें तो सुराई नहीं है और मुद

विशिष्ट दार्शनिक वंसा करता मिलता है। और यह नति-मत्नी के हर रिश्ते में किसी परपुरष या परस्त्री का आरोपण, शारीरिक सम्बन्धों की स्थिति तक बढ़ा हुआ, भी क्या एक नाटकीय रुढ़ि नहीं बन चुका है? 'दरिदे' में तीन जोड़ियाँ हैं और तीनों में ही यह स्थिति मिलती है। इसी तरह, सत्तान न हाने की दशा में पिता में पुत्रत्व के अभाव की एक से ज्यादा स्थितियाँ सम्भव हैं। फिर हम उन में से एक को ही क्यों पकड़ते हैं? क्योंकि वह ज्यादा मजेदार लगती है?

दूसरी बात ह भावुकता की। अब, बिना भावुक, और संवेदनशील हुए यदि कुन ललित लेखन असम्भव है तो बिना भावुकता से भाग बढ़े, बिना उसका ट्रांमिण्ड किए सर्वोच्च और मनातन साहित्य लिखना भी मुश्किल है। पशु अच्छे हैं मनुष्य बुरा है यह बात सही भी है, तो भी, मानवीय परिस्थिति में सुधार लाने की दृष्टि से कोई विशेष उपयोगिता नहीं रखती। यदि पशुओं में 'बल्लवार' नहीं हुई तो इसलिए क्योंकि उनका 'बन्ड' सीमित है। बाकी, पशु लगते तो हैं ही और खूब लड़ते हैं। नेचर इज रैंड इन टुय एण्डक्लो किसी पशु विरोधी का दिया हुआ पतला नहीं है। खुद नाटक में पिग, गिरगिट, बगुले, कुतिया इत्यादि का प्रयोग अप्रतिष्ठा के सदर्भों में किये बिना काम नहीं चल पाया है और 'एक और युद्ध' में भी ऐसा ही किया गया था। लोमड़ी का शील भगवान है या नहीं यह तो नहीं मालूम लेकिन मनुष्य के अपेक्षाकृत नज़दीक रहने वाले एक प्राणीवर्ग की मादा का एक विशेष ऋतु में जो हाल रहता है वह हम सब जानते हैं। कहने का अर्थ यह कि यह तब कि मनुष्य का वह नहीं करना चाहिए जो पशु नहीं करते की बजाय यह तब कि उसे वह नहीं करना चाहिए जो मनुष्योचित नहीं है, मुझे ज्यादा पायेदार लगता है।

और एक अंतिम बात प्रस्तुतीकरण का लवर। मैं पहले ही कह चुका हूँ कि जिस तरह से यह नाटक पेश किया गया है वह अपने कौशल, लाघव व कटी-पूइटी में अपनी मिसाल आप है। लेकिन क्या कोई दूसरा निर्देशक जिसे हमी दुल्ला का सानिध्य प्राप्त नहीं हो या जो इस प्रस्तुतीकरण का न देख पाए, सिफ स्क्रिप्ट पढ़कर ऐसा प्रभाव ला पाएगा? दूसरे हमीदुल्ला ने यह तो हमें दिखा दिया कि यदि स्क्रिप्ट में जान हो, अभिनता अच्छे हा तो प्रॉप्स की दरकार नहीं रहती। लेकिन क्या अब वे और सरताज माथुर यह भी कर दिखाएंगे कि बिना किसी विशिष्ट प्रकाश व्यवस्था और लगातार ध्वनिप्रभावों के भी ऐसा ड्रामा किया जा सकता है जो बम्बी भी, कही भी, किम्भी के द्वारा भी खेला जा सके?

मैं कहना चाहूँगा कि यह टिप्पणियाँ मैं सिफ इसलिए जोड़ रहा हूँ क्योंकि मैं 'दरिदे' से हृद दर्ज तक प्रभावित हूँ और हमीदुल्ला में सम्भावनाओं का भट्ट भण्डार देखता हूँ। मेरी कामना है कि वे नाटक के क्षेत्र में राजस्थान का नाम और उज्ज्वल करें, राकेश तेंदुलकर और सरकार की पंक्ति में बँटें।

मनोरजन का 'बाँबी' युग

कुछ दिना पहले मेरे एक नाट्यकर्मी मित्र के यह कहने पर कि अगले कुछ दिना तक तो जयपुर में नाटको की बड़ी चर्चा रहने वाली है, मैंने कहा था—भई ये खुशफहमी क्यों ? हल्ला तो यहाँ सिर्फ एक चीज का होगा और वह है 'बाँबी' ।

'बाँबी' का पूरा शीपक यू होना चाहिए—बाबी उफ 'बचकर कहाँ जाएगा' ? उसमें एक लखपति (जिसे काम करने की जरूरत नहीं है फिर भी करता है) की लडकी का प्रेम एक करोड़पति के लडके से है । यह हो गया दिलवाले 'गरीब' बनाम दिखावे वाले अमीर का ऐंगिस । (आखिर कहानी पढ़ते हुए प्रगतिवादी स्वाजा अहमद अन्वास की है जिन्होंने एक बार दिलीप कुमार से पूछा था कि वो बकवास फिल्म क्यों बनाते हैं ।) सैक्स की कुण्ठा में जकड़े दशक के लिए भी उसमें कुछ दर्शनीय सामग्री है जिसमें अघस्नाता नारी की देहपट्टि और विरह से कातर नायिका के वस्त्रों की मुनियोजित बेतरतीबी शामिल है । याद है न आपको, 'मेरा नाम जोकर' में पद्मिनी के सचमुच पद्मिनी होने का राज कितने 'ओरिजनल' ढंग से खोला गया था । और भी बहुत कुछ है जो राजकपूर की पुरानी फिल्मों के दर्शकों की याद दिलाता है—नायिका का नायक की बाँह से झूलना (बरसात) 'भूठ बोले कउम्रा काटे' ('रमथ्या वस्ता थय्या') 'हम तुम एक कमरे में' (मैं का कहूँ राम मुझे बुढ़ा मिल गया) और 'सयम' के कुछ अर्थ दृश्य वगैरा-वगैरा ।

इस सबके अलावा 'बाँबी' में कश्मीर है, गोमा है । बढिया फोटोग्राफी है, भडकीले नाच हैं, जवान पर चढ़ जाने वाले गाने हैं, मारा भारी है, सब तरह की घुड़दौड़ें हैं, हृदय-परिवर्तन है, अन्त भला तो सब भला का खटका है प्रेमनाथ, दुर्गाजोटे, अरुणा ईरानी, डिपल और ऋषि की बढिया अदाकारी है, और है रुमानियत की गाड़ी तीन तार की चाशनी ।

अब भला बताइए, इस सबसे बचकर दशक कहाँ जाएगा, कैसे जाएगा, क्या जाएगा ?

लेकिन यह सारी मुलम्मेबाजो इस तथ्य को नहीं ढक पाती कि मूलत 'बाबी' महज एक महेंगी और भव्य फार्मुला फिल्म है जिसको शशधर मुखर्जी, नासिर हुसन, रामानंद सामर जैसे अनेकों निर्माता थोड़ी बहुत उलट-फेर के साथ और अलग अलग विरह की चाशनिया (जिनमें देशप्रेम एक है) में पाग कर जाने कितनी बार बना चुके हैं । हमारे कुछ रईसों को तोते, कुत्ते, बिल्ली वगैरह की महेंगी शादियाँ रचाने का शौक रहा है 'बाबी' भी बढरिया का ब्याह है, बहुत महेंगा, बहुत भव्य, और हम सब बराती हैं । साहिर ने ताजमहल के लिए कहा

विक्षिप्त दायनिक बैसा करता मिलता है। और यह अति-पत्नी के दूर रिश्ते में किसी परंपुरप या परस्त्री का आरापण, शारीरिक सम्बन्धों की स्थिति तक बढ़ा हुआ, भी क्या एक नाटकीय रुढ़ि नहीं बन चुका है? 'दरिन्दे' में तीन जोड़ियाँ हैं और तीनों में ही यह स्थिति मिलती है। इसी तरह, मत्तान न हान की दशा में पिता में पुसत्व के अभाव की एक से ज्यादा स्थितियाँ सम्भव हैं। फिर हम उन में से एक को ही क्यों पकड़ते हैं? क्योंकि वह ज्यादा मजेदार लगती है?

दूसरी बात है भावुकता की। अब, बिना भावुक और संवेदनशील हुए यदि कुल सलिल लेखन असम्भव है तो बिना भावुकता से आग बढ़े, बिना उसको 'ट्रासिंग' किए सर्वोच्च और सनातन साहित्य लिखना भी मुश्किल है। पशु अच्छे हैं मनुष्य बुरा है यह बात सही भी है, ता भी, मानवीय परिस्थिति में मुषार लाने की दृष्टि से कोई विशेष उपयोगिता नहीं रखती। यदि पशुओं में 'बल्लवार' नहीं हुई तो इसलिए क्योंकि उनका 'बल्ल' सीमित है। बाकी, पशु लड़ते तो हैं ही और खूब लड़ते हैं। 'नेचर इज रेड इन द्यु एण्डबल्लो', किसी पशु विरोधी का दिया हुआ पतका नहीं है। खुद नाटक में पिग, गिरगिट, बगुने, कुतिया इत्यादि का प्रयोग अप्रतिष्ठा के सदृशों में किये बिना काम नहीं चल पाया है और 'एक और मुड़' में भी ऐसा ही किया गया था। सोमड़ी का शील भग हाना है या नहीं यह तो नहीं मालूम लेकिन मनुष्य के अपेक्षाकृत नजदीक रहने वाले एक प्राणीवर्ग की मादा का एक विशेष ऋतु में जा हाल रहता है वह हम सब जानते हैं। कहने का अर्थ यह कि यह तक कि मनुष्य को वह नहीं करना चाहिए जो पशु नहीं करते वो बजाय यह तक कि उसे वह नहीं करना चाहिए जो मनुष्योचित नहीं है, मुझे ज्यादा पायेदार लगता है।

और एक अंतिम बात प्रस्तुतीकरण को लेकर। मैं पहले ही कह चुका हूँ कि जिस तरह से यह नाटक पेश किया गया है वह अपने कौशल, लायक व कटी न्यूइटी में अपनी मिसाल आप है। लेकिन क्या कोई दूसरा निर्देशक जिसे हमी-हुस्ता का मार्गनिध्य प्राप्त नहीं हो या जो इस प्रस्तुतीकरण का न दख पाए, सिर्फ स्क्रिप्ट पढ़कर ऐसा प्रभाव ला पाएगा? दूसर, हमीदुल्ला ने यह तो हमें दिखा दिया कि यदि स्क्रिप्ट में जान हा, अभिनेता अच्छे हो तो 'प्रोप्स' की दरकार नहीं रहती। लेकिन क्या अब वे और सरताज माथुर यह भी कर दिखाएंगे कि बिना किसी विशिष्ट प्रकाश-व्यवस्था और लगातार ध्वनिप्रभावों के भी ऐसा ड्रामा बिया जा सकता है जो कभी भी, कहीं भी, किसी के द्वारा भी खेला जा सके?

मैं कहना चाहूँगा कि यह टिप्पणियाँ मैं सिर्फ इसलिए जाड़ रहा हूँ क्योंकि मैं 'दरिन्दे' से हृद दर्ज तक प्रभावित हूँ और हमीदुल्ला में सम्भावनाओं का झटूट भण्डार देखता हूँ। मेरी कामना है कि वे नाटक के क्षेत्र में राजस्थान का नाम और उज्ज्वल करे, राकेश, तेंदुलकर और सरकार की पंक्ति में बैठें।

मनोरजन का 'बाँबी' युग¹

कुछ दिनों पहले मेरे एक नाट्यकर्मी मित्र के यह कहने पर कि अगले कुछ दिनों तक तो जयपुर में नाटको की बड़ी चर्चा रहने वाली है, मैंने कहा था—भई ये खुशफहमी क्या ? हल्ला तो यहाँ सिर्फ एक चीज का होगा और वह है 'बाँबी' ।

'बाँबी' का पूरा शीषक यू होना चाहिए—बाँबी उर्फ 'बचकर कहाँ जाएगा' ? उसमें एक लक्षपति (जिसे काम करने की जरूरत नहीं है फिर भी करता है) की लड़की का प्रेम एक करोड़पति के लड़के से है । यह हो गया दिलवाले 'गरीब' बनाम दिखावे वाले अमीर का ऐंगिस । (आखिर कहानी पढ़ते हुए प्रगतिवादी स्वाजा अहमद अल्वास की है जिन्होंने एक बार दिलीप कुमार से पूछा था कि वो बकवास फिल्में क्यों बनाते हैं ।) सैंस की कुण्ठा में जकड़े दशक के लिए भी उसमें कुछ दर्शनीय सामग्री है जिसमें अधस्ताता नारी की देह्यष्टि और विरह से कातर नायिका के वस्त्रों की सुनियोजित बेतरतीबी शामिल है । याद है न आपको, 'मेरा नाम जाकर' में पद्मिनी के सचमुच पद्मिनी होने का राज कितने 'मनोरजनल' ढंग से खाला गया था । और भी बहुत कुछ है जो राजकपूर की पुरानी फिल्मों के दृश्यों की याद दिलाता है—नायिका का नायक की बाँह से झूलना (बरमात) 'मूठ बोले कउम्रा काटे' ('रमय्या बस्ता बय्या') 'हम तुम एक कमरे में' ('मैं का कहूँ राम मुझे बुढ़ा मिल गया') और 'सगम' के कुछ अर्थ दृश्य वगैरा-वगैरा ।

इस सबके अलावा 'बाँबी' में कश्मीर है, गोआ है । बढिया फोटोग्राफी है, भडकीले नाच हैं, जवान पर चढ़ जाने वाले माने हैं, मारा मारी है, सब तरह की घुड़दौड़ें हैं हृदय-परिवर्तन है, अन्त भला तो सब भला का खटका है, प्रेमानाय, दुर्गाछोटे भरणा ईरानी, डिपल और श्रुपि की बढिया अदाकारी है, और है रुमानियत की गाड़ी तीन तार की चाशनी ।

अब भला बताइए, इस सबसे बचकर दशक कहा जाएगा, कैसे जाएगा, क्या जाएगा ?

लेकिन यह सारी मुलम्मेबाजो इस तथ्य को नहीं ढक पाती कि मूलत 'बाँबी' महज एक महँगी और भव्य फार्मुला फिल्म है जिसको शशधर मुखर्जी, नासिर हुसैन, रामानन्द सागर जैसे अनेकों निर्माता थोड़ी बहुत उलट-फेर के साथ और अलग अलग किस्म की चाशिनियों (जिनमें देशप्रेम एक है) में पाग कर जाने कितनी बार बना चुके हैं । हमारे कुछ रईसों को तोते, कुत्ते, बिल्ली वगैरह की महँगी शादियाँ रचाने का शौक रहा है 'बाँबी' भी वदरिया का ब्याह है, बहुत महँगा, बहुत भव्य, और हम सब बराती हैं । साहिर ने ताजमहल के लिए कहा

था—एक दीनतम देने दीनत का सहारा लेकर हम गरीबों की माहिरत का उड़ाया है मजाक। 'बाबी' मे राजकपूर ने इस देश की पूरी-की पूरी ईमानदार और सघनशील रचनात्मक अभिव्यक्ति का मजाक उड़ाया है।

दूसरी ओर, यह पहला मौका नहीं है जब जनरल और समालोचना की राहें एकदम भिन्न रही हैं। 'बाबी' यह साबित करती है कि फॉर्मूला का जादू आज भी सिर चढ़कर बोलता है—एक हिस्सा आदर्श नीजिए उसमें नो हिस्सा ग्लैमर मिलाइए और बाक्स आफिस की मरम्मत के लिए बढइया ता इन्तज़ाम कर लीजिए। इस पीछे नो हिंदुस्तानी आज भी मनोरंजन के नाम पर एक 'सेक' और हल्की फुल्की नवरसी चाट पसंद करते हैं। इस परिप्रेक्ष्य और 'त्रिमूर्ति' द्वारा हाल में आयोजित (रवींद्र मंच, 16-19 फरवरी) 'मोहन रावेश स्मृति नाट्य समारोह' के सन्दर्भ में आइये प्रयोगशील और गम्भीर नाटक के दशक-वर्ग के बारे में चर्चा करते हैं।

अब नाटक भी तरह-तरह के होते हैं। पहली सीढ़ी पर 'अदरक व पजे' और 'शाबाश अनारकली' जैसी विशुद्ध भईतियाँ हैं जिनका कोई महत्व नहीं है लेकिन जो फिर भी सफल रहती हैं। फिर आती हैं 'पैसा-पैसा पैसा' 'बो माता को पिता हमारे' 'जलता है तो जले जहाँ', जसी विशुद्ध कामदियाँ जो कुछ बेहतर नाट्य शिल्प की उदाहरण हैं और सफल भी रहती हैं। अगली सीढ़ी पर हैं 'वस्तूरीमूंग' जैसा नाटक जो गम्भीर कथ्य को भी मरल और ग्राह्य बनाकर पेश करते हैं। यही हमें मिलते हैं उन्पलन्त के नाटक जो अपने 'संदेश' को किंचित सरलीकरण व अच्छे प्रस्तुतीकरण द्वारा आम दशक के नज़दीक तक ले जाते हैं। और इन तीनों श्रेणियाँ के परे हैं वे अघपूण और गम्भीर नाट्य प्रयोग जो धूरे-के-धूरे नाट्या-शौनन के हरावल दस्तों के रूप में नये-नये रास्ते तलाशते-बनाते हैं और मील के पथर बनते हैं।

ऐसा ही एक मील का पथर है मैक्सिम गोर्की का अमर नाटक 'तलछट' ('नोअर डैप्स') जिसे 17 फरवरी को एम० एल० रत्ना के निर्देशन में यात्रिक (दिल्ली) ने पूरी ईमानदारी और कौशल के साथ प्रस्तुत किया। 'तलछट' मे समाज के उस सवहाग वर्ग का मार्मिक विवरण है जो हमारे स्वयं के चारों ओर फुटपाथों पर बिखरा पड़ा है। 1903 में लिखा गया यह नाटक बर्लिन में लगातार तीन साल तक चला था। किसी भी दृष्टि से देखिये तलछट की गिनती सप्ताह के सधश्रेष्ठ नाटका में करनी होगी। लेकिन 17 फरवरी का रवींद्र मंच पर उपस्थित दशक-समूह में से एक बड़े वर्ग को जैसे इस सबसे कोई मतलब नहीं था। नाटक के एक वर्ण प्रसंग में कृष्ण अन्ना की मृत्यु पर टु मिनिट्स साईलेंस का फिकरा कसने वाले अद्भुत सैस आफ ह्यूमर के धनी, एक खज्जन भी वहाँ उपस्थित थे। और अर्द्धतः कुछ की तरह हमारा दशक-वर्ग भी आज गड़गड़मड़ हो गया है।

‘पहले स्टैंड, धार्मिक, सामाजिक, ऐतिहासिक फिल्मो, नौटकिया, नाटको इत्यादि के दशको मे लगभग वैसा ही विभेद था जैसा मनोरजन के इन साधना प्रकारो मे। अब यह भेद इन दोनो ही स्तरा पर मिटता जा रहा है। तथाकथित पढा-लिखा दशक-युग भी अब ‘क्लासिक्स’ से या तो अज्ञान है या उसकी भावना इस कदर भटके खा चुकी है कि अब उसके लिए कुछ भी पूजनीय या माननीय नहीं रहा है, फिर भले ही वह उसके स्वयं के परिवेश का ईमानदार चित्रण क्यों न हो। इसी अप्रबुद्ध, अतार्किक अगम्भीर और वणसकर विस्तार मे से उभरती हैं बाँबी’ जैसी ‘सफल,’ फिल्मे जिनकि अथपूण फिल्मे और नाटक या तो कुछ जाने-पहचाने चेहरो मे घिरे रह जाते हैं या फिर दशको की तलाश के नासद-सुखद अनिश्चय मे भूलते रहते हैं।

यहाँ थोड़ी चर्चा सैंक्स की भी करलें। नये वणसकर मनोरजन मे सैंक्स का चातुर्यपूर्ण उपयोग भी सफलता के कई आजमूदा नुस्खो मे से एक है। लेकिन समस्या तब खड़ी होती है जब गम्भीर फिल्म या सैंक्स के सोद्देश्य चित्रण को ‘वही वहानवी’ की किताब का रूपान्तर मानकर कुछ जिशामु दशक वहाँ आ फँसते हैं या आ बमकते हैं। फिल्म ‘चेतना’ मे ऐसा होते मैं न देखा है। रमेश बरणी के नाटक ‘देवयानी का कहना है’ मे भी ऐसा कुछ हुआ था हालांकि दुर्भाग्यवश अभी तक किसी को इस नाटक पर रोक लगाने की प्रेरणा नहीं हुई है। ऐसी रोक का पूरा फायदा मिला विजय सेंदुलकर के ‘सखाराम बाइण्डर’ (अभिसारिका 19 फरवरी) को। यह नाटक वस्तुतः कैसा है यह कहना कठिन है क्योंकि वासुदेव का यह प्रस्तुतीकरण निहायत जल्दबाजी मे पेश किया गया, कल्पनाशूय और सपाट था। ज्ञानशिवपुरी स्टेजकाँशस रहे। मधु, कालिया और पद्मिनाथ जुत्शी अपनी भूमिकाओ के साथ याय कर सके। चम्पा की कठिन भूमिका मे रत्ना त्ता का अभिनय बहुत अच्छा था।

तीन नाटक, कई सवाल¹

पिछले दिना दो महत्त्वपूर्ण नाटक देखने को मिले—एक, अजय कार्तिक के निर्देशन मे प्रस्तुत सेमुग्रल बँके के विख्यात नाटक ‘वेटिंग फार गाडा का कल्कि का इन्तज़ार’ नाम से वासुदेव द्वारा किया गया रूपान्तर (15 दिसम्बर, 1975) दा

वचन बताया और कहा कि उसकी तकनीक प्रपंची है, वह दशक से जुड़ता नहीं बल्कि उसके एवरस कथोपकथन (दशक का) जानबूझकर अपमान करते प्रतीत होते हैं।

और यह वैपम्य सिर्फ 'गोडो' को लेकर ही हा ऐसा भी नहीं। 1963 में पेरिस में जब बैंके का 'गोडो दि ब्यूटिफुल डेज' प्रदर्शित हुआ तो एक समालोचक ने उसको जीवन मात्र के प्रति निःदात्मक माना जबकि दूसरे ने उसे एक यादगार ड्रामाई उपलब्धि बताया।

तो बैंके कट्टोबशल रहे हैं और रहेंगे। उनके नाटक एक विशिष्ट सांस्कृतिक मोड़ पर एक विशिष्ट मोच के ढग के ईमानदार और हिंसा देने वाले नतीजे हैं। उनको अभिनीत करना ड्रामा में ट्रेनिंग का जरूरी हिस्सा है और ड्रामा में गम्भीर रुचि रखने वालों के लिए व अनुभव का विशिष्ट आयाम बनाते हैं। जहाँ तक नाटक के प्रस्तुतीकरण पक्ष का सवाल है, वह इस पूरी युवा टीम (निर्देशन अजय कार्तिक, मजय अजय राज, अशोक नरेन्द्र गुप्ता, धनपत श्रीचंद माखीजा, नक्ली राजेंद्र सिंह, लड़की रेखा सक्सेना, संगीत धनश्याम आचार्य, प्रकाश-ध्वन्या, अजय प्रकाश) के लिए एक बड़ी सफलता थी। लेकिन कुल मिलाकर नाटक मुझ पर कोई टिकने वाला प्रभाव नहीं छोड़ सका उसकी अजनबी व असपन्न मुद्रा न शुरू में तो बाँधा लेकिन एक-सी ही बातों के घातहीन दोहराव ने पहले उवाया और फिर थकाकर छाड़ दिया। नाटक के इस असचारी बेगानेपन का एक कारण तो उसका अचूरा भारतीयकरण था। नाम बदलन मात्र से अपने मूल परिवेश के लिए भी अजनबी ऐसे जटिल नाटक को भारतीय नहीं बनाया जा सकता और वही होता कि उसे उसके मूलरूप में ही खेला जाता जैसा कि गोर्की के 'लोमर डैम्पस' के मामले में किया गया था। भारत में टैम्पस नहीं होते, सजय और अशोक के संस्करण में दोनों टैम्पस पगलाये हुए हिप्पी लगते रहें। गोडो से बैंके की क्या मुराद है हम नहीं जानते लेकिन भगवान के कल्कि रूप में अवतरित होने से भारतीय परिधि में जो निश्चित संगति बनती है उससे नाटक के व्यापार का तारतम्य नहीं बँटता।

लेकिन क्या यह बेगानेपन की अनुमति वही हमारे लिये ऐसे नाटकों की प्रासंगिकता के मूल प्रश्न से भी जुड़ती है? कलजलूल नाटक कलजलूल स्थितियाँ पर कलजलूल टिप्पणी है। वह मुह चिढ़ाती हुई मानव परिस्थिति का जवाब मुह चिढ़ाकर देते हैं—जमे-जमाये कथोपकथनों और नोक पलक से चुस्त दुरस्त अच्छे बने (वैलमेड) नाटक का जरूरतों से बेगाने, पारंपरिक चरित्र चित्रण और तकनीक से बजार प्रेक्षकों से निरपेक्ष, रास्ते की खोज से उदासीन। जैसा एक टिप्पणीकार ने बैंके के नाटकों के बारे में कहा है—ऐसे नाटकों का पूरा आनंद लेने के लिये शायद जीवन से घणा और भाषा से प्यास करना पड़ता है। बादल सरकार के

अनुसार मनुष्य एक ऊनजन्म ससार में, घोराय सागो व बीच रह रहा है। इस विक्षिप्त माहौल में विवेक राजता हुआ नाट्यकार साहिमी तौर पर पागलपन में गहरे पैठना है, रान के मुकाम पर हसता है।

इस स्थिति पर टीप के रूप में यदि नेमीन्द्र जैन कहते हैं कि कुछ भिन्नान्वय हमारे देश में योरोपीय ढंग का विमर्शितादी लगन अप्रासंगिक ही है और यह कि आज के भारतीय नाटक के सार सार स्वयं आज की जिन्दगी व परिवर्तन का प्रतिबद्धता के साथ उधेड़ते हैं हवाशा और अनिवाय विसर्पण की घेना न नहीं तो बाद में सरकार दावा करते हैं कि 'मनुष्य का सफट केवल अविश्व तब सीमित नहीं।' और यही सवाल उठ जाता है भारतीय नाटक के दलबा व प्रभाव का पानी-पानी बुनिया का—और परिणाम में तेज नाटका की मांग का जा घाम आदमी के लिए हों।

नेकिन आज हम बँसा नाटक चाहिये इस प्रश्न का उत्तर देने की पानिग से पहल शेष दा नाटका की भी चर्चा कर लें।

यदि 'गोडा' की मुख्य समस्या ध्यूर या अनावश्यक भारतीयकरण और अउ-मुत्ती ध्यहीनता की थी तो 'मृच्छकटिकम्' के मामले में नौसिगिय अभिप्राय और नाटकीय दृष्टावली और उमकी तकनीक-स्वगत केवल व लघु वयावस्था के पुरान और नकली लगन की वान अवराधक तत्त्व बन गई हाना कि भानु भारती ने उम पर ग्रासी महत्त्व की थी और मैत्रेय के रूप में जननी अशक्तीय थे। इस वान के प्रताका कि एम नाटका का स्त्री प्रस्तुतीकरण केवल नाटक व ध्यूर स्वदेविल का उभारता है अननिहित सावजनीनता और सावयुगीनता का नहीं, क्या इस बात में भी कुछ सन्ताइ है कि एम नाटका व अनिहागिक लघु के साथ हम प्रापुनिक टिणनी या दष्टि जाई जबकि यह उत्तरगनीय है कि इस दष्टि में विय गय गानल रहून घान डामा के प्रस्तुतीकरण के वान में यह कहा गया था कि 'नाटक का समकालीन सामाजिक राजनीतिक परिस्थितियाँ ग जाहल का भगव प्रयास किया गया था लेकिन इसमें नाटक की मूल गवैता का शक्ति पहुँचा। या फिर स्थिति यह है कि गहूँ रगमक म्यूजिक में गज्राई ध्यूर है जिग वभी-वभी भाग्याधर प्रगान के लिए गा गया जा सकता है लेकिन जो ध्यूर हमारी रगोतना का कोई धतरग और ध्यूर भाग नहीं बन सकती और अगर उसे धाज के लिए धाह बनाता है तो या तो उम लवीय तनवीर—की माँति ताकती में गवद्ध किया जाय या धाज व लिए फिर मरिगा गय ध्यूर धाँ तब गोया ही क्या धावे—कहा किनी डॉक्टर न कहा है कि धाँ ध्यूर मरिगा मरिगा करिये धाँ, नाटक ?

इन गवाओं का फिर भी धाँ धाँ धाँ धाँ 'नाटक दला नाटक' की। उम धाँ-धाँ गोया-गोया नाटक मेकिनधयीय नाटकधक ध्यूर धाँ और धाँ धाँ

सीधी सच्ची प्रस्तुति के चलते और नावशैली के सर्वश्रेष्ठ का अपने में समाहित करत हुए दशक से जुड़ने और अपनी आंतरिक सरचना में एक बेहद सफ़ेद नाटक। तो क्या रास्ता इधर है ?

ऊपर तीन तरह के तीन नाटक का आधार बनाकर कई सवान उठाये गये हैं। जाहिर है कि इन सबके बाई सबसम्मत उत्तर नहीं दिये जा सकते। फिर भी अपनी बात कहता हूँ। सस्कृत रगमच पिछने संबडा साला से मृत रहा है। (मूल सस्कृत में आज जण नाटक होता है ता वह वैसे मात्र 'विभाग की जीवन्ता' का परिचायक बनकर रह जाता है, यह हम 'विवेकानन्द विजयम' में दख चुके हैं) फिर भी 'शकुन्तला' और 'मृच्छकटिकम्' यूयोक और मास्पो में खेले जाते हैं और जब माहन रावेश एक पुरान युग का 'आपाद का एक दिन' में उभरते हैं तो अचछा नाटक बनता है।

कलसिक्स का महत्त्व—चाहे वे भारतीय हा या विदेश के—असदिग्ध है। निश्चय ही उनके प्रस्तुतीकरण में निर्देशक की अपनी दृष्टि का निश्चयात्मक योगदान होगा। लारेस प्रालिवियर का 'आयेनो' शैक्स्पियर का पात्र होते हुए भी एक विशिष्ट रंग रलना है। लेकिन यह रंग क्या होगा यह निर्देशक की अपनी सूझबूझ पर निर्भर है। अभीष्ट यही है कि नाटक अपना मूल ऐतिहासिक स्वरूप बरकरार रखते हुए, मानवीय अनुभव और अभिव्यक्ति के धरातल पर हमसे भाकर जुड़ सकें। और कुछ न बन पड़े तो उनको अपने मूल रूप से ही रखिये, व्यय की तोड़ भरोड मत कीजिये और जनता को तय करने दीजिये कि यह भव खेले जाने योग्य है, या नहीं।

सस्कृत-रगमच के पराभव के बाद अपभ्रण के रूप में लोक शैलियाँ उभरी जिनका एक छोर बल के पारसी रगमच और आज के सिनेमा में भी मिलना है। लोकशैलियों की अकृत्रिम जीवन्ता, सीधे सम्बोधन, क्रैस्तिन 'एलिमेंशन' और तुरत स्फुरण—ने बहुता को चमकृत तो कुछ को भ्रमित भी किया है और ये कुछ लोग लाकशैली को कुछ-कुछ उसी प्रकार का सम्पूर्ण निदान बनाकर पेश करते हैं जैसे लहसुन या हींग या पीदीनेया अदरक सम्बन्धी लेखों में इन चीजों को किया जाता है। लोकमच से जहाँ और जितना अच्छा हो और उपयोगी हो हम लें लेकिन हर वही नट, सूत्रधार और नौटकी को लटके रूप में धुसा देने मात्र से कुछ भी नहीं होने वाला बल्कि यह खतरा रहता है कि हमारा उत्पादन वैसा ही स्थूल, भोडा और सीमित हो जाये जैसा प्रचलित लोकरूपों में वह भवसर मिन्ता है।

जो बात कलसिक्स के बारे में ऊपर बही गई है वही पश्चिम के आधुनिक नाट्य प्रयोगों के बारे में वही जा सकती है। यह हिंदी नाटक के विकास का काल है, उसकी सीमा और क्षमता और दर्शकवर्ग के विस्तार का काल है, वजनात्मक हृदयदियो और भावमूलक बहसों का नहीं। स्टानिस्लावस्की से

लेकर पीटरबुर्ग तक के अनुभव और विचार हमारे लिये उपयोगी हैं, एक होते ससार की सामी सांस्कृतिक विरामत हैं उनसे अपने को काट लेना कूपमङ्कता है। आज रूस में दुनिया भर के और हर युग के नाटक खेले जाते हैं। पश्चिम में अपक्षावृत्त निम्न वग भी बैंके को देखता है।

यही सवाल उठ आता है आम आदमी का, प्रतिबद्धता का, सोददेश्यता और समसामयिकता का। कुछ लोग अपने कर्तव्य का आदि और अन्त रगकभियो और दशकों को कोसकर और उन्हें प्रेक्षाग्रहों से बाहर निवासकर नुक्कड़ और मिलगेट पर चने जाने का उदबोधन देकर ही समझ लेते हैं। पर भाई प्रेक्षाग्रह हैं कहाँ जिनसे लोगों को निकाल रहे हो? और क्यों निकाल रहे हो? क्या प्रेक्षाग्रह में नाटक करना जुम है? 'शाले बनना और चनते जाना जुम नहीं है, जैसे तैसे करके दो तीन शामों तक कुछ नाटक देख लेना दिखा देना जुम है?'

मास्को में क्या थियेटर नहीं हैं? पशेवर, शाकिया, चन और अचन नाट्यमल क्या साथ-साथ नहीं रह सकते हैं?

मूल बान यह है कि हिंदी-रगमच न चल न अचल, अभी एक सामाजिक आदत बन ही नहीं पाया है। गरीब और अनपढ़ व्यक्ति की रेंज या नोटकी तक है या नोटकीनुमा फिल्म तक। शहरी पढ़े-लिखे लोग भी हल्का फुल्का मनोरजन चाहते हैं। प्रश्न नाटक के लोकविमुख होने का नहीं। लामो में नाटक मात्र के लिए रुचि जमाने और फिर अच्छे नाटक के लिए आग्रह बनाने का है। विश्वास न हो तो एक नुक्कड़ पर अपना सबसे 'जोरदार' नाटक कर लीजिये और दूसरी तरफ 'जय सतोपी मा' पिकचर या 'अदरक के पजे' या 'घड़ी जवानी बूढ़े नू' चालू करवा दीजिये और फिर देखिये कि मिन गेट से निकला आदमी किधर जाता है। हाँ स्वय उत्पलदत्त आ जार्मे तो बात दूसरी है। लेकिन नुक्कड़ पर सापस सेन वाली प्रकाश व्यवस्था हो भी सकेगी?

हमारा रगमच समृद्ध और विस्तृत हो, छदम अभिजात्य से मुक्त हो, यह एक जामज चाहता है। लेकिन हर नाटक हरएक के लिए हो यह एक बाहिमात माग और असंभव आकांक्षा है। इसी तरह विचारा और विश्लेषण के नाटक को मात्र मनोरजन के फामूला नाटक पर तरजीह देना जायज है लेकिन मनोरजन मात्र को हेय मानना उचित नहीं है। हम सी प्रयोगा का सच्चा नाटक चाहिये, सी नारो की नाटकीयता नहीं।

समसामयिकता की बात भी भ्रम से पूरी तरह बरी नहीं है। और विद्याओं की तरह रगमच पर भी बहुत कुछ स्थायी दोखने वाला क्षणजीवी हाता है। कल तक एक चतुर्मुखी आक्रामक, आक्रोशी और मजाक बनाती, फतवे देती मुद्रा निहायत प्रचलित और सामयिक चीज थी। और आज?

ता, भारतीय रगदष्टि की खोज, निषेध, वजना और नारा के बीच में नहीं

हा सवेगी। हम एक समग्र, स्वस्थ और प्रयागात्मक दृष्टिकाण रचना हागा और सलुत, सोव और पाश्चात्य हा तीनो सोता स अच्छो वाता का लवर भारतमसात् करना हागा। मुह की डली के भी टुकडे करने का वकन अभी वही प्राया है ?

दुरी फिल्मो का उत्तरदायित्व किस पर ?¹

यह सही है कि काफी हद तक दशक वही फिल्म पाते हैं जिनके कि व योग्य हान हैं और इस प्रकार काफी घना मे दुरी भारतीय फिल्मो का उत्तरदायित्व भारतीय दशका की अपरिपक्व व भेदचाल रचि पर है। परंतु इतना कहना काफी नहीं है, अथ अनक तथ्य ऐस हैं जिन पर ध्यान दिया जाना आवश्यक है।

सबस पहली बात तो यह है कि यह मानकर चलना कि अच्छी फिल्में भारत मे सफल नहीं हो पाती ठीक नहीं हागा। मैं समझता हूँ कि असफल अच्छी फिल्मों की सुनना मे उन फिल्मो की सरया नही अधिक है जो अच्छी भी थी और सफल भी हुईं। हाँ, यह दूसरी बात है कि अच्छाई साबित हान के लिए हम असफलता को आवश्यक मानकर चलें और उन्ही फिल्मो का याद रग जा अच्छी होत हुए भी असफल रही। करना क्या, डा० काटनिस, महल, 'भावन आया रे', 'परिणीता', 'पतिता', दो बीघा जमीन, प्यासा, और 'दिल अपना प्रीत परायी' कुछ कम अच्छी फिल्म थी या वे सफल नहीं हुईं ? 'बर्दिस' मे सुन्दर स्वस्थ हास्य था और मैं नहीं समझता कि वह असफल रही। 'मेम दीदी' एक ताजा उदाहरण है।

एक मूलभूत प्रश्न यह है कि हम अच्छी फिल्म किस कहते हैं और वे कौन से गुण हैं जिनके हान मे कोई फिल्म अच्छी नहीं जा सकती है व उसकी सफलता वाछनीय समझी जा सकती है। यहाँ हम भली प्रकार समझ लें कि एक भाम दशक फिल्म देयता है अपने मनोरजन के लिए न कि उपदेश पाने के लिए या अपना सुधार करने के लिए हालांकि धार्मिक फिल्म अक्सर धमभीरता के कारण भी देखी जाती हैं। मनोरजन प्राप्त करने की इस इच्छा मे वही भी, कुछ भी, गलत नहीं है। जैसा एक अंग्रेजी साप्ताहिक द्वारा फिल्मो पर आयोजित एक परिचर्चा मे भाम सेते हुए अपने एक पत्र मे श्री राजगापालाचारी ने लिखा था "(फिल्म कम्पनिया हागा बनाई जाने वाली) फिल्मो का मनोरजन प्रदान

ना चाहिए। हा, वे शिक्षा प्रदान करने के विपरीत काय भी न करें ।” निकट फिल्म की अच्छाई या बुराई का प्रश्न उसकी मनोरजन क्षमता से पूर्ण-मे सशिल्ट है। हाँ, मनोरजन स्वस्थ भी हा सकता है अस्वस्थ भी और न कोटि का भी और एक अच्छी फिल्म स्वस्थ मनोरजन प्रदान करती है। इसके साथ साथ वह कुछ शिक्षा भी देती है या समाज की किसी समस्या समाधान प्रस्तुत करती है तो ये उसकी अतिरिक्त खूबियाँ हैं। परंतु फिल्म ज शिक्षाप्रद हो, लाख गंदगी से मुक्त हो, यदि वह उबाने वाली है, यदि वे सवाद, फोटोग्राफी संगीत राचक और कलापूर्ण नहीं हैं तो उस फिल्म की नी ही इज्जत हो सकेगी जितनी एक अपठनीय, दुर्बोध परंतु उपदेशों से लदी साहित्यिक रचना की। तब केवल अच्छी कहानी से कुछ नहीं बनता। अच्छा शिक मामूली घिसी पिटी कहानी से भी अच्छा चित्र तैयार कर लेता है कि अच्छे ट्रीटमेंट के अभाव में श्रेष्ठ कथानकों की भी लुटिया डूब जाती है। अतएव, ऐसा कम ही हुआ है कि ‘चित्रलेखा’ के समान अच्छी कहानी व छा निर्देशन एकमात्र ध्यान मिले हो और ऐसा होते हुए यदि ‘हीरा मोती’ के के साथ दशक अयाय नर जाये तो उन्हें बहुत अधिक दायी नहीं ठहराया सकता। उसने कहा था ‘मैंने अभी देखी नहीं परंतु एकाध समीक्षामा के मार पर शायद यह कहा जा सकता है कि गुलेरी जी का नाम सुनकर फिल्म ने जाने वालों के हाथ शायद अधिक कुछ नहीं आने वाला है। इसके विपरीत, मुखराम शर्मा से अब दशक उम्मीद रखन लगे हैं और ऐसा भी नहीं है कि ‘ही रास्ता तलाक’ इत्यादि को अयफल बताया जा सके।

एक ममालोचक ने सत्यजित राय की फिल्मा के हिंदी में डब न किये जाने का उठाया है। पापेर पाचाली’ मैंने देखी है और मेरी समझ में एक गरीब या रवर्गीय परिवार उसे देखन जाये ही जाये ऐसा उसमें कुछ नहीं है। यह चक्की पाटो में पिसती निस्सहाय परिवार की कहानी हमारे देश के करोड़ों लोगों की ली है और उसे देखने के लिए ऐसे ही परिवार पैसा और समय व्यय करें और और अशु बहा प्रायें ऐसा समझने के लिए हमारे पास क्या आधार हैं? चित्र खूबिया उनके लिए हैं जो स्वयं इन प्रताड़नाओं के शिकार नहीं हैं। सत्यजित की ददभरी फिल्म चित्रनिर्माण-कला की सर्वश्रेष्ठ उपलब्धियाँ हैं परंतु कारण दशक यदि उह वाक्स आफिस पर सपन न बनाये तो क्या हम उन्हें देगे ?

एक और उदाहरण लीजिए। आज हम सब ‘जागते रहो’ की प्रशंसा करते और दशकों की उस रुचि को दोष देते हैं जिसके कारण फिल्म आगिन सफलता त न कर सकी। परंतु सच बात यह है कि कई साल पहले इलाहाबाद में फिल्म पहले-पहल दिखायी गयी तो उसके कुछ ही दिन बाद चन जाने पर

किसी को आश्चर्य नहीं हुआ था। कारण स्पष्ट है। अपनी कई सूत्रियाँ के बावजूद फिल्म सम्बन्धी और सचर थी और कई स्थानों पर ऐसा लगता था कि प्रोजेक्टर में फिल्म न आग बढना बन्द कर दिया है परन्तु वही फिल्म जब एडिट की जाकर विदेशों में दिखाई गई तो उमड़ा गफल माना गया। इसके विपरीत मैं उदाहरण देना चाहूँगा दिल अपना प्रीत पराई' का जिसमें अच्छी कहानी, पट्टु संवाद-लेखन मनाहागी अभिनय, कुशल निर्देशन व सुन्दर संगीत का सम्मेलन था और जो शायद दशकों के सभी वर्गों द्वारा पसन्द की गई।

हम भारत के लाखों सिनेमा दशकों की आर्थिक स्थिति और मानसिक आवश्यकताओं का ग्याम रखना ही पड़ेगा। यदि य दशक सिनेमा में भरपूर मनोरंजन चाहते हैं तो हम उन्हें दाप नहीं दे सकते। दूसरी ओर यह साचना भी गलत है कि य दशक अस्वस्थ मनोरंजन ही चाहते हैं। यदि ऐसा होता तो बीसियों की सरया में रही फिल्म असफल न होती और 'दो घाबें बारह हाथ' और 'तूफान' और दिया जैसी फिल्में कभी भी सफल न होती। यह सही है कि हमारा दशक फिल्मी पर्दे पर भानमती का पिटारा खुलने की अपेक्षा रखता है परन्तु यह पिटारा सुरक्षित रूप से भी खाला जा सकता है और जब जब ऐसा हुआ है फिल्म साधारणतया सफल रही है। ज्यादा नागनीय दशक प्रबुद्ध होत जायेंगे 'मुन्ना और कानन' जैसी फिल्में के लिए भी स्थान बनता जायगा। परन्तु इस बीच में हमारे दशक फिल्मों से पूरा, बहुमंगी और स्वस्थ मनोरंजन चाहते हैं और उनकी इस इच्छा से हम शिकायत नहीं होनी चाहिए।

एक बात और है और वह विज्ञापन से सम्बन्ध रखती है। चूँकि पत्रों में फिल्मों की समीक्षाएँ कम होती हैं और जब होती हैं तो गलत ढंग की और चूँकि दशकों का एक बहुत छोटा भाग ऐसी समीक्षाएँ पढ़कर फिल्म देखने या न देखने का फैसला करता है, विज्ञापनों का महत्त्व बहुत अधिक है और अक्सर अच्छी फिल्में विज्ञापन के मामले में घटिया फिल्मा के मुकाबले में पिछड़ जाती हैं। यह भी होता है कि प्रबुद्ध दशकों का मत जो अतन् किसी फिल्म का अच्छा या बुरा करार देता है समय रहत पोषित नहीं हो पाता और जब फिल्म प्रोजेक्टरों से उतरकर खूबा में बन्द हो चुकती है तब सुनाई देता है कि अशुभ फिल्म अच्छी है।

तब अच्छी फिल्म की अपनी परिभाषा को ध्यान में रखते हुए हमें कहना होगा कि अच्छी फिल्में असफल ही होती हैं यह बात नहीं है, हाँ अपूर्ण और अ मनोरंजक या ठीक प्रकार से प्रचारित न की गई फिल्में अक्सर असफल होती हैं।

रहा यह सवाल कि अच्छी फिल्में कम क्या बनती हैं तो उसका उत्तर है निर्माताओं में प्रयोग बुद्धि का अभाव और अच्छे निर्देशकों की आर्थिक परतंत्रता। एक तो अच्छे निर्देशकों का वैसे ही अभाव है दूसरे उनका काय पर निर्माता, फाइननेंसर, वितरक इत्यादि न जाने किनका के अकुशल लगे रहने हैं। इसलिये

देना जा सकता है कि जब अच्छे निर्देशक या अच्छे निर्माता मिलते हैं तो घामतीर पर अच्छी फिल्म बानी है। इस प्रकार हम इस नतीजे पर पहुँचते हैं कि बुरी फिल्म या उत्तरदायित्व रखने वाला दर्शक पर हाँ सा नहीं बलित वह निर्माता निर्देशक, पत्र-पत्रिकाओं और दर्शकों के बीच भगदड़ हुआ है।

फिल्म संगीत सिंहावलोकन—1¹

1931 में प्रदर्शित आर्सेनर ईरानी की आलमदारा भारत की पहली सवाक् फिल्म थी। उसका संगीत उसकी विशेषता थी। इससे पहले भी कई फिल्मों के साथ पदों के पीछे बैठे साजिदों द्वारा वाद्य संगीत देने की प्रथा थी—नौशाद गुलाम माहम्मद, सलिल चौधरी—य तीनों भी यह करते रहे थे—किंतु निश्चय ही इसे फिल्म संगीत की सजा नहीं दी जा सकती। आलमदारा के मुरत बाद 'शोरी फरहाद' आई जिसमें 17 गान थे। वार्ड्स गाना के साथ 'लैला मजनू' व इमतालीम के साथ 'शकुंतला' आई। फिल्म संगीत का युग प्रारम्भ हो चुका था।

इसी के आसपास 'यू थियेटर्स' की 'मुहब्बत के भाँसू' के माध्यम से सहगल का प्रवेश हुआ और अगले 15 वर्षों के दौरान, 1947 में 46 वर्ष की आयु में अपने असामयिक निधन तक, वे फिल्म संगीत का आकाश पर छाये रहे। यू थियेटर्स के पूरे भक्त (1932, जाओ जाओ मेरे साथ के ० सी० डे) और मूवी की लड़की (1933, नुक्ताची है गमेदिल सहगल) अपने संगीत के लिए आज भी याद दिये जाते हैं।

लेकिन प्रारम्भ की इन सवाक् फिल्मों के साथ एक बठिनाई प्लेबैक पद्धति का न होना थी जिसका कलत्वरूप अभिजाता अभिनयियों को अपने गीत सुन गाने होते थे और गानों की भी फिल्म की शूटिंग के साथ गाना फिल्माया जाता था। जैसा अनिल विश्वास ने बताया है अलग-अलग सेंटो पर एक ही गाने को निभा ने जाना मुश्किल काम था खासकर बाहर के वातावरण में शूटिंग के समय लय और आवाज के बीच का बरकरार रखते हुए गाना प्रस्तुत करना तो बहुत ही बठिन होता था (श्याम परमार के लेख से)। नौशाद ने इस पद्धति से शूटिंग-रिकॉर्डिंग का एक मज़र यू बयान किया है एक ट्राली पर बैठा रहता हुआ है, दूसरी पर साजिदे बैठे हुए हैं, जिस फलाकार पर शूट लिया जा रहा था वह गा

रहा था। बंमरे के साथ साजि-दो वाली ट्राली भी आगे बढ़ती और उसके साथ-साथ संगीत निर्देशन अनिल विश्वास भी कड़क करते-करते आगे बढ़ते—(हरीश तिवारी के लेख 'सुरयायी नौशाद' से)। जरा तुलना कीजिए इन परिस्थितियों को आज के आधुनिक, वातानुकूलित स्टूडियोज की कायप्रणाली और सुविधाओं से। यदि इसके बावजूद बाबुल मोरा नैहर छूटो जाय (सहगल, स्ट्रीट मिंगर 1938, आर० सी० बोराल) जैसे अमर गीत रचे जा सके तो यह सबधित कलाकारों और तकनीशियनों दोनों के लिए वाईसितारीफ बात है।

बाम्बे टाकीज की 'जवानी की हवा' (1935) और 'यूथियेटस की घूपछाव' (1935) के साथ प्लेबैक पद्धति प्रारम्भ हुई। फिर भी, काफी बाद तक, शूटिंग के साथ ही गाना रिकार्ड करने और स्वयं अभिनेता अभिनेत्रियों को ही गवाने का क्रम जारी रहा हालांकि इनमें सहगल, के० सी० डे, पक्ज मल्लिक, पट्टाड़ी सायाल, कानन देवी, सुरेन्द्र, उमा शशि, बि०बो जैसे समय भावक भी थे। उस समय के फिल्म संगीत में साजों के साथ-आम का सवथा प्रभाव था। 1936 में अनिल विश्वास द्वारा 12 साजि-दो का प्रयोग एक आश्चर्यजनक बात समझी गई थी। धुनें सीधी-सागी और शारंगीय रागा तथा नाट्य संगीत की छाया लिये हुए होती थी। लेकिन अभिव्यक्ति की सादगी, धुन की मधुरता और बोला की कशिश के कारण ये गीत उस पीढ़ी का कठहार बने रहते थे। कुछ उल्लेखनीय गीत इस प्रकार हैं—बालम आय बमा मार मन में—(सहगल, देवदास 1935), तड़पत बीते दिन रँगा तथा प्रेमनगर में बसाऊंगी घर में तजवे मय समार (चंडीदास 1934) बाबा मन की आँखें खाल (के०सी० डे, घूपछाव) मैं बन की बिडिया बनके बन बन डोलूँ रे (अशोक कुमार-देविका रानी, बधूत बना, 1936) तुम्हीं ने मुझको प्रेम सिखाया (सुरेन्द्र बिब्रो, मनमोहन 1936) इक बगला बने धारा (सहगल, प्रेजीडेण्ट, 1937) मोर अँगना में आय आली मैं चाल चमू मतवाली, पनघट पे बहैया आता है (कानन देवी डे बिद्यापति 1937) जराबी साज न कर मतवाले कौन देश है जाना बाबू (पक्ज मल्लिक मुक्ति 1937) पिया मिलन का जाना (पक्ज कपाल कुण्डला 1939) कहीं क्या आस निराश भई (सहगल, दुर्गमन, 1938) सोझ राजकुमारी सोझा (सहगल जिंदगी 1940) चल चल रे नौजवान और चलो सब चले हम (अशोक कुमार, लीला चिटनिस, बघन, 1940) तेरे पूजन को भगवान बना मा मंदिर आलीशान (भारत की बेटी, 1936) जिंदगी का साज भी क्या साज है (नसीम पुकार 1936) न जान किधर आज मरी नाव चली र मैं तो दिल्ली से दुल्हन लाया र, (अशोक कुमार-लीला चिटनिस भूला, 1941) जिंदगी है प्यार में, प्यार से बिताये जा हो सावन के दिन आये र जरा बाज बगुरिया (सिवन्दर, 1941) सूनी पड़ी रे सितार मीरा के जीवन की (लीला चिटनिस बगन 1939) इत्यादि।

संगीत-निर्देशन की दृष्टि से यह युग सरस्वती देवी (मिस खुशींद होमजी) आर० सी० बोरास, तिमिर-बरन, पंकज मल्लिक, अनिल विश्वास आदि का था। इनके साथ ही उस्ताद भंडे ला (चित्रलेखा, 1940) केशवराव भोले (सन्त तुकाराम 1936 सत ज्ञानेश्वर, 1940) और ज्ञानदत्त (सत तुलसीदास 1939) का भी उल्लेख करना होगा। ज्ञानदत्त ने बाद में भक्त सूरदास (1942 सहगल खुशींद राजकुमारी कव से कदम की छया, मधकर श्याम हमारे चोर कदम चल आग मन पाछे भागे) की धमर स्वर रचना भी की। इसी के पासपाम शकरगज जी के संगीत से सजी रामराज्य आई—भीमपलासी में बीना मधुर मधुर कुछ बोल बच्छी काफी पर आधारित भारत की एक सनारी की हम क्या सुनाते हैं (जिस के दो गायक में से एक राम मराठ थे) और भनाड़े का पहला सित गीत—चल तू दूर नगरिया तूरी। सत तुकाराम, सत तुलसीदास और बाद में भक्तराज में धमर मन गायक, विष्णु पत पगनीम भी सुनाई दिए। मुझे राम से कोई मिताद तू रामभजन कर प्राणी आदि गीत आज भी कानों में गूँजत हैं। भक्तराज में उन के साथ वासन्ती भी थी जिनका किसी और फ़िल्म में गाया 'मा प्यारी मा गोद में नरी खेला वचपन मरा मा की गरिमा का समर्पित आज तक के गीतों में मुझे सबसे षष्ठ लगता है। कहा जाता है कि चित्रलेखा के सभी गीत धैरवी पर आधारित थे। दो गीत नील कमल मुस्काये रे भँवरा भंडी वसम खाये और जाओ जाओ बड़े भगवान बन, इमान बना ता जान (जिसके भाव को बाद की, काफी घटिया, चित्रलेखा में, रोशन के संगीत में, सत्तार से भागे फिरत हो, भगवान का तुम क्या पायाग—इन शब्दों में ढाला गया) आज भी याद आत हैं।

मैं ऊपर इस काल के फिल्मी गीतों के बोला की अथवता और कशिश की चर्चा की थी। 'उदाहरणस्वरूप धरती माता' (1937) में सहगल का गाया यह गीत देखिए—

अब मैं काहूँ कहीं कित जाऊँ
छूट गया सब साथ सहारा
अपने भी बन गए विनारा
इस दुनिया में ही सबकुछ हारा
आशा हारी हिम्मत हारी
अब क्या दाव लगाऊँ
जा पीघा भीचा मुर्झाया
टूट गया जा महल बनाया
बुझ गया जो भी दिया जनाया
मन अधियारा जग अधियारा
जोत करूँ से लाऊँ

कितनी साफ, सीधी और हृदयग्राही अभिव्यक्ति ! एक और उदाहरण (नया ससार 1941) जिसमें उस बठिन बाल म फिल्मी गीत, के जरिये देशहित साधने की बानगी भी मिलती है

एक नया ससार बसाले एक नया ससार !

आज हम गायें नय तराने

आजादी की ग्रीन के गाने

आज यसरत बहार

एसा हव ससार हा जिसम

घरती हा आजाद बि जिममे, जीवन हो आजाद

कि जिसम भारत हो आजाद,

जननी बा हो राज जगत मे, जनता की सरकार

जगे देश की नली गली मे, नवयुग का स्वीकार

आज मन्दिरा की दीवारें डोल उठी

आज मस्जिदों की मीनारें डोल उठी

बहती धारम्बार पुकार पुकार

बदलरा मजहब के भगड़े

आपस की तकरार—

और जब ऐसे गीतों को सोन में सुनाय की भाँति उपयुक्त और गय स्वर-संयोजन मिल जाता था तो उन अमर गीता की रचना हाती थी जिनमें से कुछ की चचा हमने की और जा आज 35 वय बाद भी हम सम्मोहित करत हैं ।

1940-41 के बाद एक और ता ऊपर वर्णित संगीत निर्देशकों में से कई ने अपना योगदान जारी रखा—जन्म अनिल विश्वास का सर्वोत्तम ता आना शेष ही था—तथा, दूसरी ओर अनेक नय प्रतिभाशाली निर्देशकों का पदार्पण सिने-जगत में हुआ । लेकिन वह खास कारण जिसकी वजह से 1940 का हिन्दी फिल्म संगीत के इतिहास में एक विभाजन रेखा के रूप में लिया जा सकता है फिल्म संगीत का एक ओर तो लोक संगीत और दूसरी ओर पार्श्वगत संगीत और आरकेस्ट्रेशन से प्रभावित संपन्न होने का है । 1941 में पंजाब से पंचोली की खजांची आई । संगीत निर्देशक थे—मास्टर गुलाम हैदर । वक्कन श्रीवास्तव के शब्दा में— 'गुलाम हैदर न खजांची में नया प्रयोग किया । उन्होंने ऐसी स्वर-योजनाएँ दी जिनमें गति थी, पंजाब की लोकोपुनो का मिश्रण था । खजांची के संगीत ने फिल्म संगीत को एक नई दिशा दी जिस पर आधुनिक फिल्म संगीत का विकास हुआ । ' इसी नय में 1942 में पंचोली का खानदान आया । खजांची का सावन के नजारे हैं अहा अहा और खानदान के तू कौन-सी बदली में मेरे चाँद है आजा और मेरे लिए जहान में चन है न करार है अपने जमाने में तो लोक-

प्रिय हुए ही लेकिन उन्होंने वह राह भी खोली जिसे नौशाद, मुलाम मोहम्मद व हुसैनलाल भगत राम ने प्रशस्त किया। नौशाद के संगीत निर्देशन वाली—शारदा (1942) से मटका, रतन (1944) से डोलक और सयासी (1945) से डफ की लोकप्रियता हुई और वे फ़िल्मी आरवेस्ट्रा के महत्वपूर्ण अंग बन गए।

भारतीय फ़िल्म संगीत को पाश्चात्य संगीत का प्रथम सस्पश दान का श्रेय पक्क ज मल्लिक को जाता है। उनके स्वयं के जब चाँद मेरा निकला जिसे मेरी याद न आए, प्राण चाहे नैनन चाहे, आई बहार आज' इत्यादि में रिदम और साजों के प्रयोग का एक नया रंग था जो भारतीय रहते हुए भी, उदाहरण के लिए बोराल और सरस्वती देवी की परम्परा से विलुप्त अलग और प्रयोगात्मक था। इनमें से कई गीतों में एक वेसानोवा के आरवेस्ट्रा का योगदान भी स्पष्ट है। यह पाश्चात्य प्रभाव ज़ाद में सी रामचन्द्र के हाथों गुज्रता हुआ उन अनक छोटे-बड़े आधुनिक पारीगरो तक पहुँचा जिनका घाघा चुराई गई कारा का रंगरोगन बदल-बर धचन वाला के पन से काफी मिलता है।

ऊपर वर्णित परिवर्तना के साथ ही अनक नई गायन-प्रतिभागों का आगमन भी लक्ष्य करन योग्य है। नूरजहाँ जोहरावाई अम्बालेवाली सुरद्रकोर अमीर बाई कर्नाटकी राजकुमारी, उमादबी (टुनटुन), शांता आष्टे, ललिता देवुलकर, माहनतारा अर्जुनिया, शमशाद बेगम, मुरीदा, जी एम दुरानी, छान मस्ताना श्याम कुमार, गीताराय, सुरैया, लता मंगेशकर, रफी तलत, मुकेश, हमन कुमार मनाडे आदि का उदय हुआ और वे पुरानी प्रतिभागों में जुड़ते गए या उनका स्थान लेते गए। इनके अतिरिक्त मास्टर कृष्णराव, बेगम अक़तर, जहान बाई, सरस्वती राणे जैसे प्रतिष्ठित गैर फ़िल्मी हस्तियों का भी योगदान रहा। गायक-निर्देशकों की परम्परा का अतिल विश्वास, सी० रामचन्द्र, सचिन देव बर्मन और हेम त ने आगे बढ़ाया।

हिंदी फिल्म संगीत का स्वर्ण युग प्राग्भ हो चुका था और वह नगभग 1960 तक चला।

फिल्म संगीत सिंहावलोकन—2

प्रसंगवश यहाँ यह उल्लेखनीय है कि तब आज जैसे स्टीरियो प्लेयर नहीं थे। सुईयाँ बदलकर, चाबी दे देकर, साढ़े तीन साढ़े चार मिनट वाले रिकार्डों के जखीरों को उल्लेख पलेखा जाता था।

उन दिना आज की तरह हर घर में, बल्कि हर हाथ में, रेडियो भी नहीं था। हम लोग बड़े चाव से रेडियो वाले किसी 'भागवान' के घर इकट्ठे होते और बी० एन० मिस्तल की जादुई आवाज को पर्माइसी प्रोग्राम और फिल्मों की गीतों भरी कहानियाँ पेश करते सुनते। प्रसंगवश वह दू कि अभीन सयानी से पहले, मिस्तल जैसा और कोई उदघोषक नहीं हुआ। वैसे भी, वो अपनापा, आता से सीधे सम्पर्क बनाने का माहुर वो बतवल्फूफी अथ आवाशवाणी के उदघोषक से नहीं है। अब तो ज्यादातर, मशीन मशीन पर मशीन बजाती है।

मास्टर गुलाम हैदर को बतन की राह में बतन के नौनवाँ शहीद हाँ के जरिये शायद आज की पीढ़ी भी जानती हो। लता की प्रतिभा का पहचानन बान के पहने पारखियों से से से और मजदूर से उठाने लता से गवाया। गुलाम हैदर की सफलता से अनिल विश्वास ने कुछ कुछ उसी तरह सीख ली जिस प्रकार बाद में नौशाद के रतन की सफलता से सचिनदब बम्नन लेने वाला था। फलस्वरूप अलीबाबा से अनिल ने पंजाबी लोक संगीत के वातावरण को अपनाया। इस प्रयागशीलता और योग्य वातावरण के अनुसार संगीत रचने की उनकी क्षमता का लोहा नौशाद ने भी माना। लगभग 20 वर्ष (1936-1957) तक भारतीय सिने संगीत को गीतवाचित करने के बाद अनिल विश्वास ने उसे छोड़कर रेडियो की नौकरी कर ली। अच्छा किया, वरना यह बमुरब्बत माहौल उनके साथ भी बड़ी करता जो उसने हुसैनलाल भगताराम, सज्जाद आदि के साथ किया। लेकिन अनिल विश्वास का कृतित्व अमर है। धीरे धीरे आरे बादल (अमीर बाई, किस्मत 1943), तुम्हारे बुलाने को जी चाहता है (लता, लाडली), आ मुहब्बत की बस्ती बसायेगे हम (किशोर-लता फरब), जमाने का दस्तूर है ये पुराना (लता मुकेश लाजवाब) दिल जलता है तो जलने दे (मुरेश पहली नजर), ऊपर है बादरिया बारी मौजा में है नाव हमारी (सहयान मिलन) और ऐसे दोसियों अथ गीतों को कैसे भुलाया जा सकता है। हमदद (1953) के रूत आये—रूत जाये सखीरी में सारंग मल्हार, बसंत और जोगिया के इस्तेमाल की तारीफ किन शब्दों में की जाये।

अनिल विश्वास जैसी ही मंदिर—मधुर धुना के एक और विशिष्ट सजक थे—श्याम मुंदर। साजन की गलियाँ छोड़ चले—बाजार के इस गीत की टक्कर की रचनाएँ गिनती की ही होंगी। इन्हीं श्याममुंदर ने गाँव की गोरी में नूरजहाँ से किम तरह भूलेगा दिल उनका खयाल आया हुआ, जा नहीं सकता कभी शीशे में बाल आया हुआ और बँठी हूँ तेरी याद का लेकर क सहारा जैसे गीत गवाये।

अनिल विश्वास के समकालीनों में केवल एक हस्ती उनके जोड़ की ठहरती है—और वे हैं नौशाद। 1919 में जन्म नौशाद, 1940 में प्रेमनगर और 1942 में

स्टेशन मास्टर से ऐसे शूट हुए कि उनकी संगीत एक्सप्रेस आज भी शान से चल रही है। गौर कीजिये—चोटी पर 36 साल और वह तब जबकि उन्होंने कोई समझौता कबूल नहीं किया। 1945 में डी० एन० मधोक ने गीतों और नौशाद के संगीत वाले रतन (जब तुम्ही चले पग़देस, रिमझिम बरसे बादरवा, सावन के बादलो) ने झंडे गाड़ दिये। इससे पहले 1942 में शारदा ने जरिये के सुरैया (पछी जा, पीछे रहा है वचपन मेरा, उसको जाके ला) को सामने लाए। और फिर लाजवाब संगीत से सज्जो फिल्मों की एक पूरी कतार—अनमोल घड़ी (1946 क्या याद आ रहे हैं), दद (1947, अपना लाल लाल रही हूँ) मला (1948, घरती को आकाश पुकारे, ये जिंदगी के मले) अनाखी अदा (अब याद न कर भूल भी जा वभी दिल दिन से टकराता तो होगा) अदाज (1949) दुलारी (1949 सुहानी रात बन चुकी) दिलनगी (1949, तू मेरा चाँद मैं तेरी चादनी) दास्तान (1950 आन (1952) बँजू बाबरा (1952) शबाब (1954)। बीच में लीडर, दिल दिया दद लिया साज और आवाज में वे थके हुए से भी लगे लेकिन ओ मेरे जीवनमायी (साथी 1968) की लचक बताती है कि वे थके नहीं हैं। आज के संगीत निर्देशक पूंछमूमि संगीत को नज़र अदाज़ करते हैं लेकिन नौशाद की फिल्में उनके बैक-ग्राउण्ड स्कार के लिए ही भी देखी जा सकती हैं और इसकी साक्ष्य है पाकीज़ा।

पाकीज़ा से यारें जुड़ी है स्वर्गीय गुलाम मोहम्मद की। राजस्थान (नाल, वीकानर) के इस सपूत को, जब नौशाद को 40 रु० माहवार मिलते थे, 60 रु० माहवार पर रखा गया था। बाद में उन्होंने अधिकतर नौशाद के सहायक के रूप में काम किया लेकिन शमा, मिर्जा गालिब, पाकीज़ा आदि में उनकी प्रतिभा स्वतंत्र रूप से भी चमकी। जिंदगी देने वाले सुन (तलत, दिले नदान) य दुनिया है यहाँ दिल का लगाना किसको आता है (मुकेश-लता, शायर) इत्यादि गीत वही पुराने न हारेंगे।

1940 में 1950 के दशक का फिल्म-संगीत कितना समृद्ध था—इसका समझने के लिए इतना ही कहना पर्याप्त है कि, जिन नामों का जिक्र अब तक हुआ, उनके अलावा, यह राजस्थान के एक और सपूत खेमचंद्र प्रकाश (खुडी, जिना चुल्लू) का भी वक्त था। तानसेन (1944) संगीत प्रधान फिल्मों की गिरमोर थी। यदि अपने संगीत के लिए यादगार हिंदी सिनेमा के पूरे इतिहास में स किसी एक ही फिल्म का चुनाव करना होता तो निस्संदेह 'महल' (1949) का चुनाव करेंगे और यदि सबसे ठीक गीत रचना के चुनाव की बात हो तो वह रचना होगी—आयेगा आनेवाला (लता)—गीत, धुन आरकैस्ट्रा, गायन सौम्य का ऐसा लाजवाब मेल कि भूतों न भविष्यति कहने का मन करे।

1944 में चाँद से प्रारम्भ करके, शायद 1952 में बनी अपमानात्मक दृष्टि लान भगत राम हिंदी फिल्मजगत् के बताव बादशाह रह। उन्होंने पन्नायि फिल्म

का मधुरता से कुछ ऐसा सम्मिलन कराया कि उनके गीतों में युवा हृदयों की घड़वनें प्रतिध्वनित होने लगीं। सुन मेरे राजना, चुप चुप खड़े हो, हव दिल के टुकड़े हजार हुए हाथ तेरे नयना । चारों बिया, जो दिल में लुथी बनके आये, चले जाना नहीं ओ दूर जानवाले, वो पास रह या दूर रहें आदि गीत एक विशेष ट्रेण्ड और दौर के सीमा-न्तर्म्भ हैं। राजेन्द्र कृष्ण के मध्दा का बापू की श्रमर कहानी में उन्होंने ही ढाला था। इन दोनों वधुओं के साथ ही, उनके भ्रमज, प० भ्रमरनाथ (दासी, मिर्जा साहिबा गम कोट) का जिक्र भी किया जा सकता है। इसी दौर और शैली के एक और नामी सजक, हुसरान बहान (हाथ चढ़ा गए परदेश, चकोरी रो रो मेरे नैन द्वार से मन में बाधा के, हाथ जिया रोये) का पदार्पण भी 1944 में 'पजारी' के साथ हुआ था।

1940-50 के दशक को विशिष्ट बनाने वाला मही मो० रामचन्द्र भी थे। चित्तलवर, जो एक बढ़िया गायक भी रहे, का महत्व यह है कि जहाँ एक ओर उन्होंने धीरे-से राजा की श्रुतियन में (थलबला), मोहकत हीन जो समझे, बटते हैं दुख में ये दिन (परछाई) वो पास आ रहे हैं हम दूर जा रहे हैं, (समाधी), जय दिल का सनाय गम (सरगम), जाग ददें इशक जाग (भनारकली), तुम क्या जानो तुम्हारी याद में (शिन शिनाकी बबूला बू) ए प्यारतरी दुनिया से हम (भाकर) जैसे मैलौडी और भावनाप्रधान गीतों की रचना की, वहीं दूसरी ओर आना मेरी जान सण्डे का सण्डे (गहनाई) गोरे-बार ओ बाँक ओर (समाधी), शिन शिनाकी बबूला बू, मेरा नाम है अलादीन आदि के साथ सारी परम्पराओं को तोड़ने का साहस भी किया और फिल्म संगीत की एकरसता को भंग किया। रामचन्द्र ने विशेषी प्रभाव, गपनी अलग पहचान बनाने के लिए और अपनी सजनात्मक बचनी और प्रयोगशीलता के अतगन लिया था। उन्होंने अनिल विश्वास के साथ काफी काम किया था। नई तरह की रचनाओं के बारे में जब अनिल विश्वास ने उसे प्रश्न किया तो चित्तलवर का जवाब था—यदि मैं आपकी तरह के ही गीत रचता रहूँ तो इसमें मेरा अपना योगदान क्या होगा? लेकिन बाद में रोशन और सलिल चाधरी जैसे अपवादों का छाड़कर श्रेष्ठ संगीतकारों ने क्यादातर उसे एक रुढ़ि फैशन और सुविधा के रूप में लिया। 'भनारकली' चित्तलवर की जीनियस की अमिट निशानी है। लेकिन नवरम (1956) के बाद व वक्त की दौड़ में पिछड़ गए।

1946 में शिवारो मेशुकरके भी श्रमर कोई एक संगीत-सजक मृत्युपथ पर कभी नहीं पिछड़ा तो वह थे दादा सचिन देव बम्मन। और इस चिरनवीनता का राज यह था कि वह मदेव-प्रयोगशील रहे और साथ ही वह भी कि लोक और शास्त्रीय दोनों में ही उनका झुंझो जड़ें थी। अपनी तीसरी फिल्म दो भाई के मेरा सुन्दर सपना खीत गया और मुझे छोड़ दिया किस देश गये जैसे सदावहार गीतों

से शुरू करने, एक बार ग्राज फिर जीन की तमन्ना है और मेरे सपना की रानी
जस जवाँ धिरकत गीत तो दूसरी ओर वचात मुझे वायू, मैं जानूँ री जैसे शोल,
नटखट गीत ता तीसरी ओर मन-भन भन पायल वाजे पवन नीवानी मेघा छाये
प्राची रात ओर पूछो न कैसे मैंने उसे सास्त्रीय रगत वाले गाने तो चौथी ओर
जिह्व हिंद पर नाज है' (प्यासा) और विछुड़े सनी वारी-वारी' (कागज के
फूल) जैसे गम्भीर गीत, ता पाँचवीं बार सुनो मर वधुर,' किनना है साना
दूर गगन पर' और 'अभी न जा मर साथी' जस लाकरव भे रगे गीत ता छठी
बार मानवाल कन स भी प्राधुनिक 'रूप तरा मस्ताना' जस गीत—सचिनदेव
की बहुमुखी प्रतिभा का कोई सानी नहीं है। उसे फिल्म-संगीत, स्वयं सजा फिल्म
क उनके स्वर संयोजन का सहारा लेकर उनसे पूछ रहा है—'तुम न जान किस
जहाँ म ला गए।

फिल्म संगीत सिंहावलोकन—3

1949 में जबकि महल साने के गीत दशर का समापन घोषित कर रहा था,
उसी वर्ष आई दरसात से, मोने के न सही, चादी जैसे भगले 10 वर्षों का आगाज
हुआ। गुजरात के जयकिशन और आध्र के शकर का समागम भगले 15 वर्षों में—
संगम' 1964 तक—खूब रंग लाया। बाद में भल ही य दाना व्यावसायिकता के
दलदल में फस गए हो, नगीना (1950) आबारा (1951), दाग (1952) पतिला
(1954) (मिट्टी से खेलत हो बार-बार किस लिए) बूट पालिश (1954) सीमा,
थी 420 (1955) चोरी चारी बसत बहान (1956) छोटी बहन, अनाभी (1959)
दिल अपना और प्रीत पराई (1960) की सञ्च यह जाड़ी फिर भी सिने संगीत
के 5 महाना—दोरात, अनिल विश्वास, नौशाद, सचिन देव शर्मा-जयकिशन में
गिनी जाएगी। आस का पछी, जगलो, प्रोफेसर, जब प्यार किसी से होता है,
आई मिलन की बेला, स जब इन टोकियो तक प्राधुनिकीकरण और मलोडी का
एक तवाजुन फिर भी उनके संगीत में रहा। लेकिन बाद में वे वही करने लगे
जिसका मजान व उहा चुके थे—यानी टोन कनस्तर पीट-पीटकर गला फाड़कर
चिल्लाना 1966 में आई तीसरी वसम' के बाद से इन दोनों ने बोड महत्त्व का
पाय किया हो ता मुझे उसका इत्फ नहीं है।

लेकिन स्वर्णयुग के अवमान की बात बरा स पहले जरूरी है कि हम कुछ
उन संगीतकारों की चर्चा भी कर ल जो छा जाने की स्थिति में बने ही न रहे हो

लेकिन जिनका छोटा बड़ा योगदान अविस्मरणीय है। 1942 में आए वसंत देसाई का कृतित्व भारतीय संगीत की पवित्रता का एक अध्याय था। दा आँखें झुंझ-झुंझकर स लेकर आशीर्वाद स लेकर गुड़ड़ा तक सिन संगीत के इस महकते गजरे की सुगंध फैलती रही। दुर्भाग्य इस प्रतिभाशाली संगीतकार का पोछा करता रहा है—य शब्द लता ने सज्जाद के बारे में कहा था। 'राश, समदिल' (य हवा य रात य चादनी) इस्तम सोहराव (फिर तुम्हारी याद आई ए सनम) इत्यादि व सजब के साथ गाय हो सकता। भ्रष्ट हाँसी जनरल और तलाशट शायसायिकता के शिकार ख्याम और जयदेव भी हुए। वो सुनहल भी तो आँगी, फिर न कीजेगा मरी गुस्ताख निगाही का गिला जीत ही लेंग बाजी हम तुम जान क्या बूझती रहती है बहारा मेरा जीवन भी सँवारा के ख्याम और अभी न जाओ छोड़कर घन्ला तेरा नाम माँग म भरल रग मखोरी नू बादल म बीजुरी, (लता, रश्मा और मोरा माड पीलू और दश) के जयदेव गुण म किसी से उन्नीस नहीं है—गुण न हिरानो, गुणग्राहक हिरानो है।

अवसायिकता की छाँधी म भी जा अपनी निष्ठा के दिए जलाए रह सके उम स्वर्गीय राशन और स्वर्गीय मदनमोहन प्रमुख है। आम आताओ म राशन अपनी कष्वातियों के लिए जान गए लेकिन बाबरे नैन (1948) नी बहार (एरी मैं तो प्रेम दीवानी) हीरा-मोती वरसात की रात ताजमहल ममता घनोली रात (1967) इत्यादि में अपने काम के लिए उहोन पारलिया की प्रशसा भी प्राप्त की। मदनमाहन म राशनवाली विविधता नहीं था लेकिन अपने क्षेत्र और विशेषकर गजलो के मामल म वे बादशाह थे। मदहाश देव कबीरा राया आशियाना, गट वे आफ इण्डिया आपकी परछाईया, वो कीन थी अनपड, अन्सलत, आखिरी दाव के मदनमाहन का भूलना मुश्किल है। वहाना का जारे बदरा बरी जा शास्त्रीय रग वाले हमारे फिल्मी गीतो म अपना अलग रग रखता है। 'मोमम म दिल बूझता है फिर बही का आर्कस्ट्रेशन एक बमिसाल हाई वाटर माक है।

1951 में आममान से शुरू हुए आकारनाथ प्रसाद त्रिपर की मौलिकता किसी भी बनी-बनाई श्रेणी म अपने से इकार करती है। ठेठ सदब छाप और नितांत विशिष्ट का प्रयोगशील नयर ने ऐसा सम्मिथण किया कि उनके संगीत ने तानि वाल स लेकर शास्त्रीयता के ग्राह्य तक सभी को माहा। मेरी जान तुमसे सदेक, गाने का उदाहरण लीजिए वासुरी पर एक चालू टुकड़ा बजता है उसके एक-दम बाद सितारा पर शास्त्रीय जमझमा और फिर सारंगी पर एक टुकड़े के साथ हम गीत पर लोटत हैं। आमा हजूर तुमका य है रश्मी जुल्फो का अधेरा जाइय आप कहाँ जाएंग, आदि गाने सुनिये और सिर घुनिय।

अज मौलिकता की बात चले तो सनिल चौधरी का जिक्र न हो यह असम्भव है। 1953 में दो बीघा जमीन स हरियाल सावन की तरह भूम कर छानवाना

यह धनुषा कलाकार नौकरी, मधुमती, उसने कहा था छाया, आनंद और रजनीगंधा से गुजरता हुआ छोटी सी बात तक पहुंचा है। श्रेष्ठ फिल्मों गीतों की छोटी से-छोटी फेहरिस्त में भी जो सजना, वरखा वहार आई (परन्तु 1960) को शामिल करना ही होगा।

कम ही लोग यह जानने होंगे कि एन० एन० त्रिपाठी 1935 में लखनऊ में सरस्वती रेडियो के महायक के रूप में साथ आए थे और पिछले 41 वर्षों से विभिन्न रूपों में फिल्मों जगत की सेवा करते आए हैं। जनम-जनम के फेर (जरा मामने ला आओ छलिये) रानी रूपमती, लासकिला, संगीत सम्राट तानसेन इत्यादि में उनका संगीत उल्लेखनीय था। एन० दत्ता का लाल-लाल गाल कभी लूब बजा था। यदि मैं गलती पर नहीं हूँ तो ग्यारह हजार लड़कियाँ (जिन की तमना थी मस्ती में) भी उनकी फिल्म थी। चित्रगुप्त ने 1946 में त्रिपाठी के महायक के रूप में काम शुरू करके भाभी अजय (तेरी दुनिया से दूर चले होके मजबूर) आपरा हाउस, वरखा (तड़पाओगे, तड़पाओ) आकाशदीप (दिल का दिया जला न गया) में प्रसिद्धि प्राप्त की। पण्डित रविशंकर (धरती के लाल, अनुराधा और गावान के लिए तो अपनी अकसर आघियाँ (है कही पर शादमानी) के लिए याद किए जाते रहेंगे। बापरा (दबता तुम हो मेरा सहारा) और शोखियाँ (दिल का चमन मिटा दिया इस दिल बकरार ने) के लिए बमाल सन था (जि वा है इस तरह न आया मैं आँखों) के राम गानुली और सरदार (वरखा की रात में ह हा हा) के लिए जगमाहन की भी चर्चा होगी।

घोड़ा और पीछे लौटें तो कमल दाम गुप्ता—जवाब बलाय लूँ मैं उस दिल की ये दुनिया तूफान में, मधुदूत जो वरखा के पहले रातों और बूला-सी रानी—भतहरि चंदा देश पिया के जा मोरा धीरे में धूँध हटाये पिया (अमीर वार्ड कनाटकी) दे रे मय्या पियला (सुरङ्ग अमीर वार्ड), जोगन—क वशन हान है। फिल्मों में जैसे भजन जोगन और मीराबाई—नरेश भट्टाचार्य के संगीत निर्देशन में सुदालक्ष्मी—मे आए वैसे फिर नहीं आए। सरदार मलिक का भी एक जमाना था—ठोकर का ए ममदिल क्या कहूँ, बहारे दिल क्या कहूँ और सारगा का सारगा तरी याद में उनकी कला के नमूने हैं।

अनसूची की पक्की पकड़ में सहारे एक समय टाप पर पहुँचने वाला मैं हर्ष कुमार का गिनना जरूरी है। वीन पता नहीं नागपुर क्या घसर डालती है। नागिन (1954) के तन डाल मन डोल ने दशका को जरूर मुग्ध कर दिया था लेकिन पिछले दस वर्षों से चल रही आँधी ने बीस साल बाद (क वाबजूद) उनके भी पाँव उखाड़ दिए। धूँध गुमराह दो वदन काजल, जैसी सफलताओं के बावजूद यही हाल रवि का हुआ।

और यह आपाधापी, यह आँधी यह चलती का नाम गाँवा ही पिछले दस

पन्द्रह वर्षों से हमारे हिन्दी फिल्म-संगीत का पर्याय है। लक्ष्मीकान्त प्यारलाल, कल्याणजी आनन्दजी, सोनिक ग्रामी या राहुल देव बर्मन में योग्यता की कमी नहीं है। मिलन दा रास्त अमर प्रेम आधी का संगीत किसी से कम नहीं है। दिल ने फिर याद किया नक-सी लहराई है, य जीवन है इस जीवन का यही है रगरूप, दम मारो दम, ये शाम मस्तानी आदि गाने फिल्म संगीत के किसी भी दौर की शोभा बन सकते थे। लेकिन एक पक्षी स घना नहीं बसता। सवाल ट्रैण्ड का है, अपवाद का नहीं और ट्रैण्ड यह है कि जाहिल फिनेशर और वितरक और संगीत का क ख ग न जानने वाले हीरो-हीरोइन और उनके चमचे यह त्रिकोट करते हैं कि कौन-सा गाना, कौन सा संगीत निर्देशक, कौन सा गायक चलेगा और इस माहौल में जिसने भी (सपन-नगमाहन बेगाना फिर वा बूली-सी याद आई है, तेरी तलाश में तेरी तलाश में खा दिग सनम, पिछले कई जनम गुस्ताखी माफ चेतना) कुछ मौलिक करने देने की कोशिश की वह पिछड़ गया और जिसने तिकडम नकल, चोरी, वंशर्षी, बेगैरती, और चादी के जूते से बाम लिया वह छा गया। न नये गायक आ पा रहे हैं न नये संगीत निर्देशक। एक एक संगीत निर्देशक 40-40 50-50 फिल्मा में एक समय में संगीत देने का दम भर रहा है।

नौशाद जना गुणी आदमी चाहकर भी तलत का नहीं गवा सकता। जगजीत सिंह राजेन्द्र महता जैसी आवाजों के लिए गुजाइश नहीं है। बार घण्टों में ही रिहसल रिकार्डिंग सब निबटाना हाता है। तामबारी संगीत-निर्देशक धुनों की दलाली करता ० अरेजर संगीत निर्देशन। पार्श्व संगीत के लिए किसी का फुसत नहीं है। कभी कभी जसा अपवाद वम कभी कभी ही आता है। संगीत सटटा है, रकेट है, शोर है, ओता अनक्रिटिकल है, असहाय है।

तात्पर्य यह नहीं है कि हम पुराने की ही जुगली करते रह। ऊपर के सर्वेक्षण में आपन देखा कि फिल्म संगीत के स्वर्णयुग के दौरान हर मोड़ पर नय प्रयोग किए गए थे। हम नया माग नया सराह लेकिन स्तर और मौलिकता के साथ। बीच-बीच में राजेश राशन (जूली) जैसी प्रतिभाएँ अब भी आती हैं लेकिन फिल्म-जगत की भड-चाल और ओताओ में अच्छे तुरे की तमीज का प्रभाव उह भी शांघ्र ही अपनी गिरफ्त में लेकर हल्ले-गुल्ल के सौगात बना दते हैं।

हर पीढी का वह संगीत मिलता है जिसकी वह अविकारी होती है। मेरी पीढी के हिस्से में स्वर्णयुग आया था। क्या आज की पीढी भी अपना दाय मागेगी ?

